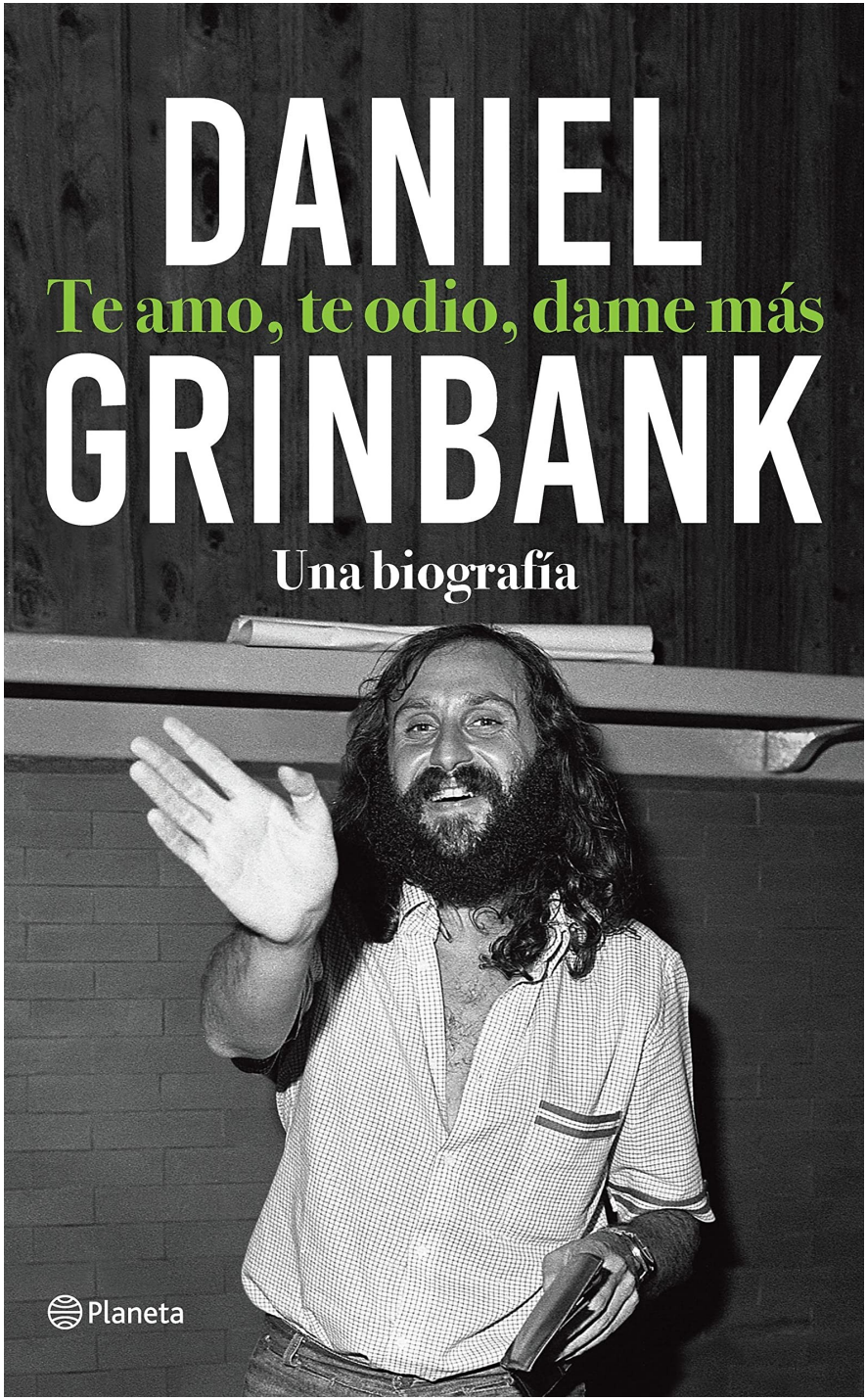
DANIEL GRINBANK

Te amo, te odio, dame más

Una biografía



Planeta

Te amo te odio dame más

Te amo te odio dame más
Una biografía

Daniel Grinbank

Índice de contenido

Portadilla

Legales

Parte I
- 1972
  - Capítulo 1
  - Capítulo 2
  - Capítulo 3
  - Capítulo 4
  - Capítulo 5
  - Capítulo 6
  - Capítulo 7
  - Capítulo 8
  - Capítulo 9
  - Capítulo 10
  - Capítulo 11
  - Capítulo 12
  - Capítulo 13

Parte II
- 1998
  - Capítulo 14
  - Capítulo 15
  - Capítulo 16
  - Capítulo 17
  - Capítulo 18
  - Capítulo 19

Capítulo 20
Capítulo 21
Posdata

Grinbank, Daniel
Te amo, te odio, dame más : una biografía / Daniel Grinbank. - 1a ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Planeta, 2022.
Libro digital, EPUB
Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-49-7932-6
1. Biografías. I. Título.
CDD 808.883

© 2022, DG MEDIOS Y ESPECTACULOS S.A.
Fotografía de cubierta de: Andy Cherniavsky
Diseño de cubierta: Juan Ventura para
Departamento de Arte de Grupo Editorial Planeta S.A.I.C.
Diseño de interior y corrección: Esteban Bértola.

Todos los derechos reservados

© 2022, Grupo Editorial Planeta S.A.I.C.
Publicado bajo el sello Planeta®
Av. Independencia 1682, C1100ABQ, C.A.B.A.
www.editorialplaneta.com.ar

Primera edición en formato digital: noviembre de 2022

Digitalización: Proyecto451

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del “Copyright”, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

Inscripción ley 11.723 en trámite

ISBN edición digital (ePub): 978-950-49-7932-6

BUENOS AIRES
FESTIVAL
LUNA PARK

PARTE I

1972

Estoy en Los Ángeles, vengo de Nueva York. Este es el último tramo de un viaje que me va a cambiar la vida para siempre.

Muy cerca está Las Vegas, a la distancia de una escapada de fin de semana. Para un timbero precoz de dieciocho años como yo, es una tentación enorme. Saco un pasaje en micro con destino a Nevada y me voy. Llego a las seis de la mañana y en el hotel me dicen que el cuarto no va a estar listo hasta las doce del mediodía. No hay problema, ahí nomás está el casino abierto las veinticuatro horas como para matar el tiempo. Todavía no existen las tarjetas de crédito –o por lo menos no para mí–. En dos horas pierdo todo lo que llevo, incluido lo del hospedaje.

Sé que este viaje tan especial empieza a terminarse: me gasté toda la plata. A las diez de la mañana, derrotado, no me queda otra que emprender mi regreso a Los Ángeles.

La fascinación por conocer un mundo completamente nuevo, la posibilidad de participar del rock y este corolario final de adrenalina tirada en la ruleta. Las cosas no salieron como pensaba. Pero no voy a tardar mucho en entender que este viaje, en sus distintas etapas, con sus idas y sus vueltas, anticipa un cóctel explosivo que resume buena parte de lo que serán mis años por venir.

Algo en mí se activó.

Es el principio de una aventura.

Capítulo 1

LA LLEGADA A NUEVA YORK – EL ENCUENTRO CON EL TÍO HERB – LOS 70 EN USA – UN MUNDO NUEVO DE RICOS Y ESTRELLAS – LA MÚSICA COMO INDUSTRIA

Caminaba mirando para arriba los tremendos rascacielos que me rodeaban, era un escenario nunca visto ni soñado. Me volaba la cabeza. Entendí por qué Lennon decía que en la época del Imperio le hubiera gustado vivir en Roma (y también por qué quería tanto la *green card*). Por fin pisaba la ciudad en la que respiraban los que con el tiempo fueron mis mayores ídolos, el mismo Lennon, Mohamed Alí, Woody Allen. Con dieciocho años estaba en Manhattan.

En el taxi del aeropuerto a Manhattan comprendí la sensación del pueblerino que llega a una gran urbe. Distinguir de a poco la postal de edificios que se divisaba desde los puentes que me llevaban al centro de la ciudad me hacía alucinar que viajaba a otra galaxia. Esa misma imagen que había visto en varias películas tomaba otra dimensión en vivo. Caminar por el Village era entender a Bob Dylan y a Simon&Garfunkel, recorrer Little Italy era sentir en el cuerpo la ilusión de ser parte de la escenografía inmortalizada en *El Padrino*. Cruzar el Central Park me provocaba la tensión seductora de verme inmerso en un lugar tan extraordinario como denso y peligroso para quedarse al caer la noche. Por entonces Nueva York no tenía nada que ver con la ciudad en la que se convirtió hoy. Los 70 recién empezaban a rodar. Hacía muy poco que el hippismo había marcado el ritmo de la contracultura y se quedaba atrás abriéndole paso a modas y drogas más duras. La

famosa 42 Street exhibía por entonces toda su pornografía, mucho antes de que Disney invadiera y modificara el paisaje con su emprendimiento inmobiliario.

Las disquerías, un tema aparte, eran una suerte de éxtasis comparadas con las que curtía en Buenos Aires por esos años. Durante la semana que pasé recorriendo, o mejor, flotando por esas calles y alojado en el Sheraton de la Sexta Avenida –el mismo en el que se iba a hospedar Mark Chapman varios años después, cuando asesinó a Lennon–, lo que más me impactaba era descubrir que el cemento vibraba. Sí, vibraba. Esa sensación física incomparable me marcó para siempre y es la que busco cada vez que voy. Por cómo era, y por cómo es ahora, sigue siendo la ciudad del mundo a la que más me gusta ir.

Pero no estaba ahí para confirmar que todo lo que pensaba de Nueva York era cierto. Se trataba de la primera escala de un viaje más largo, la previa de una experiencia que sería mucho más importante y que me marcaría para toda la vida.

***

Cuando terminé el secundario, a principios de los 70, mis viejos me ayudaron con mucho esfuerzo a costear un viaje cuyo último y principal destino era Los Ángeles. La idea era que conociera a mis parientes que se habían establecido en la Costa Oeste.

La familia de mi abuela paterna había dejado el Báltico escapando de los rusos, los cosacos y también de la hambruna de la Primera Guerra. El grupo se había dividido en dos: una parte se fue a los Estados Unidos, la otra se instaló en la Argentina. Mi tía Lili, una de las que terminó en Norteamérica, se casó con un hombre de apellido Cohen y tuvieron cuatro hijos. Uno de ellos fue Herb. Mi tío Herb Cohen, protagonista fundamental de la industria musical de fines de los años 60 y responsable de meterme en un mundo desconocido y fascinante. Así que, después de pasar una semana en Nueva York, me fui para Los Ángeles tal como estaba programado y me alojé en casa de mi tía abuela Lili.

De inmediato nos llevamos bien.

***

Como se sabe, durante los primeros años de la década del 70, en la Costa Oeste se estaba gestando una verdadera revolución creativa. Era fruto de los últimos coletazos de los 60, cuando los cambios sociales y la transgresión de modelos culturales se encontraban en su máxima expresión. El resultado más visible de esta gran movida fueron los festivales de Woodstock y de Monterrey.

Herb era mánager, entre otros, de artistas como Frank Zappa & The Mothers of Invention, Bette Midler –que recién empezaba–, Linda Ronstadt, Tom Waits, Alice Cooper y Jeff Buckley, para mí, uno de los mejores solistas de la historia del rock que no obtuvo el reconocimiento que merecía porque murió muy joven.

Con Herb se me abrió un mundo que, por esos años, y viviendo en nuestras pampas, ni siquiera imaginaba que existía: él jugaba en la "Premier League" del show bussines internacional.

Para mí, que era un adolescente fanático del rock, las cosas que pasaron durante esos días fueron increíbles. Acompañaba a mi tío a ensayos en los que Frank Zappa dirigía con una batuta a una banda de veintidós tipos, entre los que estaban George Duke, Jean-Luc Ponty y Aynsley Dunbar, o iba a un concierto de ellos junto a Jefferson Airplane para verlo –junto a Herb– desde el backstage. Como si eso fuera poco, de un momento a otro estaba en el Roxy, en un concierto de Santana para trescientas personas, sentado al lado de Bill Graham, uno de los más grandes productores de la historia.

Se me abría un mundo inmenso que tenía la posibilidad de conocer desde un lugar privilegiado, y ya no como un espectador más.

Cuando le conté a Herb que por ese entonces mi sueño era ser musicalizador de radio se rio y me dijo que eso no era un sueño, era una pesadilla. Y era muy cierto, porque se trataba de una época en el que las grabadoras metían mucha presión sobre los medios, sobre qué se difundía y qué no. Ahí tomé contacto con Cavallo, Ruffalo & Fargnoli, la empresa de management detrás de la explosión de la música negra –además de ser mánagers de Earth, Wind & Fire– y

que años después iba a ser célebre por sus conflictos con Prince. A partir de ese vínculo entendí cómo se había industrializado la música negra en los 60. Desde sus comienzos, en donde las producciones se vendían directamente en los barrios de Harlem con distribuciones muy acotadas, hasta la aparición de dos jugadores fundamentales que le permitieron dar el gran salto: Berry Gordy en Tamla Motown y Ahmet Ertegum en Atlantic Records.

Recordemos que Gordy, en una movida más que lúcida, contrató como director artístico de la compañía a Smokey Robinson, y con él llegaron mosntruos como Stevie Wonder, Marvin Gaye, The Supremes –con Diana Ross– y The Jackson 5, entre muchos otros. Atlantic, que ya venía de antes, no se quedó atrás cuando vio la que se estaba armando, y si bien se orientaba un poco más hacia el jazz, contrató a figuras fundamentales como Otis Readding, Aretha Franklin, Ray Charles y Wilson Pickett. La música negra producida en esos años estableció el sonido que influyó para siempre en la historia del rock y del pop. No caben dudas.

***

Volviendo a Herb, él me metió en un mundo al que de otra manera no hubiera entrado. Por esa época en la Argentina no existía una estructura de negocio alrededor del rock, y el modelo de industria no estaba para nada desarrollado.

En los 70 Herb dirigía Bizarre, el sello discográfico de Alice Cooper, que ya arrancaba con sus excentricidades –como una muestra de admiración por todo lo que hacía mi tío y lo que me había hecho descubrir, apenas volví a la Argentina elegí ese nombre para empezar a trabajar en mi primer proyecto como productor-mánager–. Además, ni qué decir que Herb era una usina interminable de anécdotas, un sabio de la vida: había sido soldado en la Guerra del Congo y había vivido toda la locura de los comienzos de los tours en los Estados Unidos y Europa y el movimiento de la Costa Oeste. También era un verdadero sibarita: conocía los mejores restaurantes del mundo.

Una de las historias que más me impactó tenía que ver con Alice

Cooper, de la época en la que se colgaba una boa del cuello durante sus shows. Se trataba de un momento de clímax en el concierto. Una noche, antes de salir a escena, los asistentes fueron a buscar la víbora a su caja, en el depósito de valijas del hotel, y descubrieron que había desaparecido. La caja estaba abierta y no había rastros del animal. Se vivió un pánico general. No solo faltaba como parte del show, sino que, además, una víbora gigante estaba perdida, libre, en un hotel cinco estrellas de Berlín. Lo cierto es que no aparecía por ningún lado y hubo que conseguir otra. El problema es que las boas son animales de sangre caliente y hay que enfriarlas para que apacigüen su carácter y que no haya riesgo de que enloquezcan en el escenario, así que la metieron en un congelador y la sacaron apenas unos minutos antes para que pudiera moverse un poco durante el show. Finalmente, la serpiente "original" apareció muchos meses después en el pozo del ascensor…

¿Otra de Herb? Le metió una piña al mismísimo Walt Disney. Sí, fue cuando era muy joven. Él y un amigo se pelearon con Roy Dolby –el inventor del sistema de audio– y con Walt, que eran grandes amigos y famosos por ser antisemitas en aquellas épocas en Hollywood. El problema se desató cuando fueron a buscar a la hija de Dolby, que estaba almorzando en su casa, y como eran judíos no la dejaban salir con ellos. Como se negaban a irse, salieron los mayores a echarlos y ahí mismo se trenzaron a los golpes. No cualquiera se animaba a meterle un roscazo al mismísimo Walt. Mi tío Herb lo hizo.

Igual, con el tiempo, y con varias visitas a los parques, "indemnicé" a la compañía, más allá de haber hecho muchísimos emprendimientos con Disney a lo largo de mi vida profesional que contaré más adelante.

***

El hermano de Herb, Marty Cohen –mi otro tío–, era abogado de editoriales de música. Y dentro de su publishing tenía a Bob Dylan y a George Harrison. Marty tenía mucho dinero, formaba parte de un grupo de abogados de la industria con los que se juntaba todos los

jueves en un restaurante en La Cienega Boulevard, West Hollywood, a degustar vinos que se traían de todas partes del mundo, en reuniones a las que tenían que ir con choferes porque terminaban con unas borracheras demenciales. Pude asistir, a mis dieciocho años, a uno de esos encuentros. El contraste de mi vida en la casa familiar con ese otro mundo era tremendo, en lo de mis viejos no pasábamos de algún Toro viejo o, como mucho, un Carcassone.

Esa noche entendí que había una vida mejor, pero un poco más cara.

Marty era un declarado alcohólico "no anónimo" de Hollywood y, según las revistas tipo *Forbes*, su bodega personal estaba entre las mejores cinco de todos los Estados Unidos.

Pero con Marty no pegué tanta onda como con Herb, con quien después del viaje continué la relación durante mucho tiempo. Incluso, llegábamos hasta planear encuentros en Montreaux, donde durante años manejó los derechos televisivos del Festival de Jazz. Aunque la razón principal, según él, era que en Suiza estaban los mejores restaurantes del mundo. Ir a Los Ángeles no fue lo mismo después de que falleció en 2010.

En fin, el viaje venía más que bien y la estadía en Los Ángeles tendría que haber durado bastante más. Pero eso fue hasta que me di cuenta de que Las Vegas estaba ahí nomás, a la distancia de un viaje de fin de semana.

En uno de los álbumes me faltan nada más que tres figuritas.

Son las difíciles, las imposibles, las que nadie tiene. Colecciono las redondas, como cualquier chico de mi edad soy fanático. Juego a la tapadita, al punto, al espejito.

Uno de los clientes de mi viejo es el imprentero que las fabrica, así que las consigo más o menos fácil. Las tengo, las tres. Orgulloso, y también un poco agrandado, llevo el álbum completo para mostrárselos a mis compañeros del colegio. En un momento, cuando vuelvo del recreo, veo mi portafolios abierto y el álbum que asoma: despegaron las tres figuritas y me las robaron. Me quiero matar, se me viene el alma al piso, no entiendo nada. Vuelvo a casa y le cuento inmediatamente a mi viejo lo que había pasado, seguro que se le iba a ocurrir algo. “Esto te pasa por ostentoso”, me dice, nada más.

Son dos piñas muy bien puestas en un mismo día. Y posiblemente, de las primeras lecciones importantes de mi vida.

Todavía no había cumplido diez años.

Capítulo 2

INFANCIA Y FAMILIA – LA MARCA DEL BARRIO – CLUB ATLÉTICO INDEPENDIENTE, UN SENTIMIENTO – EL DISC JOCKEY QUE QUERÍA SER PRODUCTOR – ROCK & JUEGO, PASIONES DE JUVENTUD – TODO SOBRE MI PADRE

No estoy circunciso ni bautizado.

Y es Grinbank, no GriMbank. Perdí la cuenta de la cantidad de veces que tuve que aclarar cómo se escribía mi apellido, hasta que desistí. Que lo escriban como quieran.

También me cansé de explicar que no soy "ruso", y que me parece que esa no deja de ser una manera despectiva pero disfrazada de pintoresca para referirse a un judío. Además, tampoco soy judío. Mi viejo sí lo era y mi vieja no, ella era cristiana, a nosotros nos dieron libertad absoluta: mis hermanos y yo siempre fuimos ateos, agnósticos.

Así que podríamos decir que Dios no tiene constancia de mi nacimiento. Quizás ese sea el primer gesto de no encajar: la necesidad de no encasillarme fue una de las características que me marcaron a lo largo de mi vida.

Nací el 12 de mayo del 54 en La Paternal, justo enfrente de la cancha de Argentinos Juniors. Dos años después, cuando nació mi hermano Horacio –el segundo de la familia, con el que tuve siempre mayor afinidad porque es el que me sigue en edad–, nos mudamos a Villa Devoto a una casa ubicada entre las calles Asunción y Benito Juárez, un barrio residencial en el que pasé mi infancia y mi adolescencia.

Mis viejos, Eugenio y Lala, eran argentinos. Mis bisabuelos maternos, españoles. Por parte de mi viejo, mi abuelo era de Rumania y mi abuela de Lituania, o por lo menos eso suponemos, decían que ella había nacido en Riga el 1º de enero de 1900.

Con este lado de la familia es con el que más me identifico. Como conté antes, son parte de los que se establecieron en la Costa Oeste y los que me recibieron en Los Ángeles, mi tía abuela Lili y mi famoso tío Herb. Por eso me interesó conocer más sobre su origen. Investigando, descubrí que Riga pertenece a Letonia y no a Lituania. Así que viajé a Letonia, y por las dudas también a Lituania, para buscar registros del nacimiento de mi abuela. No encontré nada: son territorios en los que el exterminio de los judíos fue casi total. Es el día de hoy que no sabemos de dónde vino mi abuela, por eso preferimos decir que de la zona del Báltico, para no caer en definiciones arbitrarias.

Soy el mayor de cuatro hermanos, tres varones y una mujer, a Horacio le siguen Estela y Pablo, que nacieron con muy poca diferencia uno del otro, incluso mis viejos fueron tan metódicos que mi hermana nació el mismo día que yo. Así que a mi viejo siempre lo jodí con que cogía una vez por año. Dormíamos en dos cuartos comunicados por una puerta y nos contaba cuentos todas las noches. Mi viejo era un gran narrador de historias y eso hizo que me gustara la lectura, y que más adelante la lectura fuera buena parte de mi formación.

***

Eugenio Grinbank, mi viejo. Sin dudas, la persona que más me influyó en la vida. Era la cabeza de una familia de clase media dueño de una pequeña industria –una fábrica de cartón–, profesión que heredó de mi abuelo, que a su vez, al igual que mis tíos, tenía sus propias empresas. Fabricaba y vendía cajas y rollos de cartón corrugado.

Teníamos nuestras rutinas. Los domingos a la mañana íbamos al zoológico de Palermo y a la tarde, a la cancha para ver a Independiente. Y lo de Independiente lo sostuvimos mientras estaba

en la secundaria y durante casi toda la universidad. Era fanático. Tanto que, cuando nací, quiso ponerme de nombre Carlos Ernesto en homenaje a Carlos Cecconato y a Ernesto Grillo, dos jugadores gloriosos que eran sus ídolos. Pero mi vieja se impuso: su papá –que había fallecido– se llamaba Daniel y me pusieron su nombre como homenaje. Entonces quedó Daniel Ernesto. Cuando estudiaba Sociología en la facultad, me hacía el canchero y decía que Ernesto era en homenaje al Che. Pero la verdad es que era por Grillo, ese jugador fabuloso que le hizo un gol mítico a los ingleses en el 53 jugando para la Selección.

El orgullo de ser hincha de Independiente fue una de las tantas cosas que mi viejo me inculcó. Es un sentimiento profundo por muchas razones. Por ejemplo:

- Haber tenido en sus filas a Arsenio Erico, el máximo goleador de la historia del fútbol argentino.
- Haber tenido también a Antonio Sastre, que, según mi viejo, había sido siempre mejor que el "Charro" Moreno, el gran jugador de River.
- Haber sido el único club cuya delantera completa fue titular de la Selección Argentina. Cinco apellidos que se dicen de memoria, en orden y sin respirar: Micheli, Cecconato, Lacasia, Grillo y Cruz.
- Haber contado siempre con dirigentes honestos que posibilitaron la construcción de la cancha con la colaboración de los sociossocios, fue el primer estadio construido en cemento, en 1928 (a Racing se lo construyó Perón). Si mi viejo viviera y viera la decadencia en la que cayó Independiente en la actualidad, creo que de la tristeza se volvería a morir.

Amé el fútbol toda mi vida. Jugaba en la calle, en el colegio y también en Comunicaciones, el club al que iba con mi hermano Horacio. De hecho, y como podría suponerse lo contrario, más que un músico frustrado me considero un 9 frustrado. Era un delantero

dedicado pero sin aptitudes naturales.

Siempre fui consciente de mis limitaciones.

Mi viejo también me llevaba a ver boxeo al Luna Park. Las primeras peleas que me acuerdo son las de Horacio Accavallo –para alentarlo cuando subía al ring el estadio entero le cantaba la marcha de San Lorenzo, una locura–. También vimos a Nicolino Locche, Carlos Monzón y a Ringo Bonavena. A nivel internacional, como conté antes, mi ídolo máximo era Mohamed Alí. Recuerdo cómo me identifiqué con él cuando se negó a ir a la Guerra de Vietnam y por eso le sacaron el título mundial. Esa era mi filosofía: antibélica y hippie.

***

Podría decir que tengo el recuerdo de una infancia feliz. Pero eso no evitó que durante un tiempo revisara esos años en varias sesiones de terapia. En casa vivía Dolores, una señora que trabajaba y ayudaba en las cuestiones domésticas. Fue fundamental aisistiendo a mi vieja con nuestra crianza, una compañera presente y contenedora en un momento algo traumático. Mi mamá, siempre obsesionada con no engordar, seguía una dieta de anfetaminas que, muchas veces, la hacía caminar por las paredes. En aquella época todavía no se sabía mucho sobre los efectos colaterales de ese tipo de fármacos. Igual, cuando bajaba, era una madre compinche que siempre me hacía la gamba. De hecho fue la que más soporte y apoyo me dio cuando algunos años más tarde arranqué a trabajar como disck jockey y productor.

***

Las calles de mi barrio eran el lugar donde todo podía pasar. Fueron mi escuela, mis días, el punto de encuentro. La idea de “curtir el barrio” fue lo que forjó mi carácter y parte de mi personalidad. Algo que hoy ya no sucede, y estoy convencido de que no hay red social que sustituya ese aprendizaje.

Terminé la primaria en un colegio que ya no existe, el Kennedy

de Villa Devoto. Iba doble escolaridad y ahí aprendí a hablar inglés, más como Tarzán que como Shakespeare, pero me defiendo.

Mi viejo quería que hiciera la secundaria en el Hipólito Vieytes, colegio al que él había ido y del que tenía grandes recuerdos. Lógicamente, cuando el había sido alumno tenía otras autoridades, funcionaba de otra manera.

El Vieytes que me tocó a mí, en cambio, tenía una disciplina muy dura, el rector era profesor del Liceo Militar. Fue una de las tantas razones por las que el colegio nunca me gustó. Me resultaba insoportable. Mi desempeño en ese comercial fue escalado: cada año peor. En quinto año ya no soportaba ir y llegué, como la mayoría de mis compañeros, con una cantidad de faltas que me podía dejar libre. Así que no quedaba otra, generamos un cortocircuito y quemamos la preceptoría en donde estaban los libros de faltas rociándolos antes con kerosene como para que no fallara. Y listo: el último tramo del año lo empecé sin faltas ni amonestaciones. Ya no había registro de nada así que intensifiqué mis rateadas.

Lo que odié a ese colegio no tiene nombre. Tengo vivo el recuerdo de estar con mis compañeros el día que terminamos el secundario. Desde la esquina de enfrente, en las calles Gaona y Cucha Cucha, les tirábamos piedras y huevazos a los profesores y a los preceptores, casi todos nefastos, muy fachos.

Era un poco como *If…*, la película de Lindsay Anderson sobre una revuelta en una escuela de Londres que se había estrenado más o menos en la misma época, a fines de los 60.

***

Por aquel tiempo ya era un enfermo de la música. Pero lo raro fue que nunca se me dio por estudiar ningún instrumento. Siempre anduve atrás de la información, intentaba estar al día de lo que sonaba y escuchaba todo lo que encontraba a mi alcance. Como dormía en el mismo cuarto que mis hermanos, la única manera de escuchar música era metiéndome en el auto de mi viejo, que estaba en el garaje, y sintonizar, como muchos por esos años, *Música con*

Thompson y Williams, el progarama de radio conducido por Fito Salinas, que competía en el mismo horario con *Modart en la noche*, de Ricardo Kleinman, que conducía Pedro Aníbal Mansilla. Yo prefería el de Salinas, porque era más rockero. Además, pasaba las versiones originales de los temas, que eran bastante difíciles de escuchar en otros lados porque la mayoría de las disqueras hacían circular versiones grabadas por artistas locales para ver cómo funcionaban y en base a eso editar los discos o no.

Si bien éramos una familia tradicional que veraneaba seguido en la costa –primero en Necochea y después en Miramar–, durante buena parte del verano me quedaba ayudando a mi viejo en la fábrica. Cuando tenía quince, y se acercaba la Navidad, hacía los repartos con un tío que manejaba un camión, y con eso, además de lo que cobraba, tenía buenas propinas. También trabajaba de cadete.

Todo ese dinero que juntaba era para discos. Los sábados me iba a la disquería Salvo, que estaba en la calle Gutiérrez en Villa del Parque, a buscar simples y long plays que elegía de acuerdo a lo que leía en las revistas y a lo que escuchaba en la radio. Y como si fuera poco, también para mis quince mis viejos aparecieron con un regalo increíble: la colección completa de los Beatles. Listo.

Con todo ese material, sin demasiado profesionalismo y con muy poca infraestructura, pude concretar un sueño.

***

Me hice disc jockey porque nunca me gustó bailar.

Pero también porque era una manera posible de poder enganchar chicas sin pasar por la pista. Era como ser parte de la fiesta sin participar del ritual del baile que me dejaba mal parado. Si bien escuchaba rock, había música bailable que me gustaba: The Tremeloes, Herman's Hermits, Smith, The Human Beinz, The Foundation y Johnny Rivers, mi preferido.

Entonces, tenía dieciséis y ya era disc jockey –porque por entonces no éramos DJ–, un trabajo que se iba a jerarquizar un poco más tarde con la llegada de Rafael Sarmiento y Alejandro Pont

Lezica, que ellos sí eran profesionales como correspondía. Mi "empresa", por decirle de alguna manera, se llamaba Danger. Mi viejo a veces solía llamarme con ese sobrenombre, porque decía que "Dan" era de Daniel, "G" de Grinbank y "Er" de Ernesto…

Además de pasar música, también empecé a acercarme al rock nacional.

Por esos años, el circuito de recitales, que iba desde el Centro de Artes y Ciencias hasta el Teatro IFT era más que interesante pero muy alternativo y en horarios marginales: viernes trasnoches, sábados por la tarde, domingos por la mañana, un desastre. La única opción que tenían las bandas para tocar en horarios centrales era cuando entraban en el circuito de los clubes, más que nada en los bailes de carnaval que se hacían en Comunicaciones, en San Lorenzo, en Vélez, o en el Centro Lucense y las fiestas que organizaba Juan Alberto Badía en el Club Ciudad.

***

Por esa época las excursiones a los burdeles y las calles de Tigre eran una parada obligada, y el colectivo de la línea 60 era el pasaporte al pecado. Una suerte de Tinder arancelado en tiempos en que no existían las aplicaciones, y el Google de esa época era el Tigre Hotel. Fueron los años de mis primeras experiencias sexuales y también del "despertar" de otra de mis pasiones: el juego.

Todos los viernes con mis amigos organizábamos una mesa de póker, que la armábamos generalmente en la casa de un amigo del barrio que se llamaba Jorge Arakelian. Y los sábados íbamos todos, de manera indefectible, al hipódromo, a Palermo y a San Isidro. Incluso, llegué a ir a algún Premio Dardo Rocha en La Plata. Era menor de edad, pero tenía bigote y barba incipientes. La adrenalina que me generaba el juego era increíble. Me gustaba tanto, pero tanto, que estudiaba la *Palermo Rosa* y la *Palermo Verde*, los suplementos de la revista *La Fija* que publicaba el hipódromo.

Pero esa sensación temprana tan fuerte, con el pasar de los años fue incomparable con el riesgo económico que se juega en la industria del espectáculo, cuando como productor, por ejemplo, si

llega a llover en la noche del show, se cae la venta de entradas de último momento y se pueden perder hasta cincuenta mil dólares.

Al lado de eso, el juego es una pavada. Y como productor, en un futuro no muy lejano, esa inyección adrenalínica pegaría un salto de calidad enorme.

***

El fanatismo por la radio. Producir a Mercedes Sosa. Haber llegado a ser propietario del Zoológico de Buenos Aires. Participar activamente en Independiente.¿Cuánto hubo de la influencia de mi viejo en mi carrera profesional?

Eugenio Grinbank era una persona especial, única, con mucho humor. Fanático de Ingmar Bergman, de García Márquez, de la música –sobre todo del tango, el folclore y la música clásica–. Admirador de Alfredo Palacios y Lisandro De La Torre. A su manera, muy "argentino": decía que no iba a viajar al exterior hasta conocer Catamarca y La Rioja, por ejemplo.

Me acuerdo de que una vez, en la fábrica se hicieron los estuches para una colección que lanzaba RCA Victor, que se llamó *Alma de bandoneón*. Lo invitaron al cóctel de la presentación. Volvió a casa exultante porque había podido estar cerca de Goyeneche, de Pugliese, de Troilo, del Sexteto Mayor y de tantos otros que admiraba. Se sacó mil fotos. También le gustaban mucho Los Fronterizos y Los Chalchaleros. Pero fanático, lo que se dice fanático, era de Mercedes Sosa. Tanto, que nos dejó a mí y a mis hermanos indicado cómo quería que fuera su funeral: quería ser cremado, no quería velatorio ni ningún tipo de ceremonia religiosa. Lo único que quería era que la poca gente íntima que participara, antes de pasar a la cremación, escuchara "Gracias a la vida", en la voz de Mercedes Sosa. Y así lo hicimos. Fue un momento intenso, imborrable.

Cuando nos entregaron sus cenizas en una urna, quería tirarlas en el mar porque a él le gustaba mucho, de hecho, mis viejos siempre tuvieron el deseo de irse a vivir de grandes a Mar del Plata, pero nunca lo concretaron. Mi hermano Horacio quería ponerlas en

un árbol de Palermo por donde mi viejo caminaba siempre. Mientras decidíamos qué hacíamos, la urna había quedado en una heladerita de picnic en el jardín de mi oficina.

Un día de lluvia torrencial, el lugar se inundó y la heladera quedó flotando. La urna, que estaba bajo mi responsabilidad, se había abierto y la bolsa de plástico que tenía las cenizas se había humedecido toda. Con un par de guantes de goma rearmé la urna, volqué las cenizas en un papel para que se secaran, y volví a ponerlas con mucho cuidado en otra bolsa. Ahí nomás le dije a mi hermano que las pusiéramos en el árbol que había sugerido. Lo insólito fue que apenas tiramos las cenizas aparecieron los patos de los lagos y se las comieron. Fue un momento tragicómico, un chiste de humor negro del que mi viejo se habría reído mucho. De hecho, lo considero como una última enseñanza en la que mi viejo nos hacía poner foco en cuestiones como ceremonias, ritos y algunos códigos que pueden ser discutibles. En ese mismo lugar, años después, también pusimos las cenizas de mi vieja.

Tengo una foto muy hermosa en los lagos de Palermo. En primer plano aparece mi hija y, de fondo, el famoso árbol.

Los carteles van con el engrudo en el asiento de atrás de mi Fiat 600. Como productor hago todo: pego afiches, volanteo, cargo equipos. Trabajo desde mi casa. Mi viejo me lleva los números y mi vieja me hace de secretaria atendiendo los llamados. Es el comienzo, y no me va muy bien que digamos. Lo que gano trabajando en la fábrica de mi viejo se me va con la música.

Tenemos pocos afiches, y apenas los pegamos nos los tapan otros. En la guerra de la vía publica no hay manera de que no perdamos. Entonces no nos queda otra: uno sale a distraerlos y el otro corre y les roba los carteles. Como tienen que imprimir de nuevo, ganamos unos días de visibilidad. No es lo mejor, obvio, pero es nuestra estrategia, es lo que nos queda. También es un entrenamiento. Y con los años me voy a dar cuenta de que muy valioso.

Capítulo 3

AÑOS DE APRENDER: DE FAN A LA INDUSTRIA – LAS PRIMERAS PRODUCCIONES – LA RADIO: AMOR A PRIMERA VISTA – MANAGEREANDO A VIVENCIA – SOCIOLOGÍA EN LA UB – ¿SUI GENERIS?

Mientras daba mis primeros pasos como productor local, del lado de enfrente tenía instalada una estructura muy fuerte: Jorge Álvarez, productor de Sui Generis y líder del sello Mandioca. Que además formaba una sociedad con Gabriel Melgarejo y Oscar López, mánager de Pescado Rabioso, un pionero por aquellos años.

Cuando aparecí en el negocio no me consideraban una competencia. Me subestimaban, hasta que empecé a crecer. Al mirar para atrás, creo que la ventaja que tuve con respecto a ellos fue que yo era un poco más ordenado comercialmente. Ojo, lo que no quiere decir que yo haya sido muy ordenado. Fue por default: ellos eran un desastre.

Mi corto y accidentado viaje por los Estados Unidos fue fundamental para definir mi futuro. Ahí descubrí que ser productor era algo fascinante. Entendí que existía la posibilidad de vivir de la música de una manera distinta y que en la Argentina todavía no tenía muchos referentes a quienes seguir o imitar.

La escena de rock local vivía un período muy marginal, de muy poco nivel profesional, pero explotaba de creatividad y eso era algo que permitía darle una impronta especial y genuina. Hay que tener en cuenta que los grupos locales llegaban a hacer tres shows por noche en distintos clubes, que era el circuito más convencional de shows en la epoca y así la rutina de trabajo era evidentemente más

berreta, y ni que hablar de las limitaciones técnicas.

Estaba todo por hacerse.

***

Los ultimos años del secundario iba a todos los shows que podía, ya fueran recitales o en el circuito de clubes. Y si bien, como es sabido, en los comienzos se trataba de grupos que generalmente hacían covers, ya existía una banda que me enloquecía: Los Shakers. Los hermanos Fatoruso, aún cantando en inglés, tenían algunas canciones propias. Además de los uruguayos, mis preferidos por esa época eran:

- Los Gatos (sobre todo cuando incorporaron a Pappo).
- Manal.
- Almendra.
- Un par de escalones más abajo: Pedro y Pablo, Moris, Pajarito Zaguri y la Barra de Chocolate y Vox Dei.
- Y sumo a The Tremeloes y The Foundations, dos grupos de la movida beat inglesa que vinieron al país que me encantaban.

Está claro que me refiero siempre a mi gusto personal y no al éxito, o a la masividad en la difusión.

A Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll también los seguí mucho. Vi shows de ellos fantásticos y otros malísimos. Alguna vez Billy me contó que de tan drogados que estaban, sumado a la pésima calidad del sonido de monitoreo, podía pasar que una parte de la banda tocara una canción y la otra mitad, otra. Y eso lo vi en vivo: una locura. Pero cuando la pegaban, te mataban, era una banda extraordinaria. Tanto las letras de ellos como, sobre todo, las de Manal tenían mucho de poesía urbana sumada a una cuestión constestaria (lo de Spinetta ya ponía todo en un plano más elevado).

“Banana, Banana, la concha de tu hermana”. Por ese entonces,

ya existía una diferencia bastante marcada entre lo que era pop y lo que era rock. Algo que incluso se traducía en un sentido socioeconómico.

Por ejemplo, los de Banana –por más que la banda tuviera buenos músicos, que un tiempo después iban a terminar tocando con Porchetto, o con Charly– eran "los chetos de Zona Norte", y del otro lado estaba el "sentimiento" del rock nacional. Me acuerdo de un recital en el Cine Pueyrredón de Flores, en el que los pobres pibes tocaban en un festival en el que también estaban Nada que Ver –un trío que tenía a Héctor Starc en guitarra, antes de integrar Aquelarre–, Manal y Almendra.

No pudieron terminar su set porque el teatro entero les gritaba "Banana, banana, la concha de tu hermana". Era una grieta mucho más profunda, salvando las distancias, que la que después hubo entre los Redondos y Soda Stereo.

Igual, es interesante ver cómo se mantiene cierta coherencia con respecto a la forma de pensar y actuar a lo largo del tiempo que va más allá de lo estético, ¿no? Lo que quiero decir es que no me extrañó para nada que, muchos años después, en 2018, César "Banana" Pueyrredón haya sido la voz musical más visible de los "antiderechos" o de "los celestes" en la discusión sobre la legalización del aborto.

***

Como sea, todo era parte de un movimiento totalmente under, casi marginal. No existían estructuras y la industria del rock apenas asomaba. Lo que sí existían y asomaban eran las drogas y las divisiones de Toxicomanía y Moralidad de la Federal.

De todas maneras, y a pesar de que podía comprar lo que quisiera sin receta en las farmacias, por esa época todavía no me excedía.

***

Esos también fueron los años de mi primera incursión en radio.

Quería comprar un espacio para hacer un programa en Radio El Pueblo, pero no me lo vendían. Así que recurrí al mánager de Alma y Vida, Esteban Mellino, que me ayudó con la gestión para que pudiera financiar el pago de esa media hora de aire que íbamos a conducir entre los dos. El programa se llamó *Arrorock*.

Todavía no existían las FM. Más adelante, esa radio sería Radio Difusora Buenos Aires. La frecuencia de FM es la que después tomé para fundar Rock & Pop.

El mundo de la radio me fascinaba.

Además de conducir mi primer programa, entré como asistente de Leo Rivas en el suyo, auspiciado por la Cámara de Productores de Yerba Mate. Rivas era, además, el productor discográfico de Vivencia, ese dúo acústico de folk similar a Sui Generis, que había publicado su primer disco, *Vida y vida de Sebastián*, una especie de ópera rock pretenciosa, algo inescuchable. Pero con su segundo disco pegaron "Mi cuarto", una canción con la que tuvieron cierta repercusión, más que nada por la difusión que les daba Sony (Columbia, por ese entonces).

Así que cuando Leo me propuso comenzar a trabajar como mánager de Vivencia ni lo dudé. Yo ya había hecho algunos conciertos como productor. Mi debut había sido con Arco Iris en una discoteca que se llamaba Aku-Aku, en Miramar.

Como no tenía dinero para hacerlo desde una oficina, los shows de Vivencia los vendía desde una agencia que quedaba en un edificio horrible de la calle Bartolomé Mitre y Callao, en la que trabajaban otros diez representantes de artistas. En paralelo, Leo también me propuso producir conciertos de El Reloj, la mítica banda de hard rock de San Justo, que tenía como guitarrista al extraordinario Willy Gardi, que imitaba los yeites de Richie Blackmore, de Deep Purple, a la perfección.

Eso me fue dando una formación que nunca hubiera adquirido de otra manera. Ahí empecé a conocer, haciéndome bien de abajo, todo el circuito del Gran Buenos Aires, desde Los Indios de Moreno hasta Ameghino en Lanús, pasando por el country club de Banfield, Pinar de Rocha, la discoteca Nanday en San Miguel, el club Regatas

de Avellaneda, Huracán de San Justo. Hacíamos hasta tres shows por noche.

***

Cuando terminé el secundario arranqué con Sociología en la Universidad de Belgrano.

Fue un cambio bastante importante a nivel socioeconómico con respecto al Colegio Vieytes. Pero a esa altura ya me quedaba una pequeña diferencia con lo que hacía como para poder pagar la carrera, y además me ayudaban un poco mis viejos. Tengo que decir que uno de los atractivos de la cursada pasaba por el hecho de que el 90% del alumnado eran mujeres. Y para mí, que venía de un colegio de varones…

La formación que me daba Sociología hacía que me acercara de otro modo a cosas con las que siempre me había sentido identificado, el socialismo, o toda la movida del Mayo Francés, por ejemplo. Pero también, y esto era tal vez lo más lindo, al cine. Con mi viejo íbamos mucho a ver películas al cine Cosmos, que por ese entonces pertenecía a la embajada de Rusia –y luego se convirtió en Halley, la discoteca–. Estábamos atentos a todo el circuito de films que no entraban en la cartelera comercial, como el cine de autor europeo. Nombres como Buñuel, Visconti, Fellini o Saura, entre mucho otros, fueron una influencia muy fuerte por esos años, me abrieron mucho la cabeza. Y con la carrera terminé de entenderlos.

Sin ponerme nostálgico o caer en el “todo tiempo pasado fue mejor”, siento que las nuevas generaciones carecen de estas opciones. Hay más acceso a la información, sí, pero con una urgencia que le saca profundidad de exploración. Si te gusta tal artista Spotify ya sugiere temas en esa linea, si ves determinado video, en la solapa derecha Youtube ya te sugiere con qué seguir. Los algoritmos mandan. Y, tal vez, pueda sonar medio ingenuo, pero en los consumos culturales habría que hacer como en los supermercados: se debiera imponer una ley de góndolas, para dar otras opciones. Y encima, este imperio de macrodatos no tiene un correlato en el “incremento” de un saber o aperturas legítimas que

sirvan para hacer valer nuestra opción de elegir. Todo tiende a estandarizarse en una dinámica que deja de lado las singularidades. Entiendo que hay otro tipo de conexión, pero el fenómeno me excede. Veo que la manera en la que se llega a más información no va en sincro con más ideas propias u originales.

***

Pero volvamos. En paralelo con el surgimiento de Vivencia, apareció Sui Generis con su disco debut *Vida* y su primer hit "Canción para mi muerte". Fui consciente de inmediato de que eran mucho mejores que Vivencia, y de que yo estaba jugando en un equipo de segunda. Si bien el ambiente del rock más pesado los tildaba de "blandos", Sui Generis crecía y crecía con una fuerza imparable. Y es que al contar con el aval de Billy Bond –quizás el tipo más representativo de la escena del rock pesado–, empezaban a ser respetados hasta por esos heavies que al principio los mataban.

Por otro lado, el folk explotaba en el mundo con la consolidación de James Taylor, Crosby, Still, Nash & Young –*Déjà Vu* es para mí uno de los discos más importantes de la historia–, Bob Dylan, Carole King, Simon & Garfunkel, Joni Mitchell, Joan Baez, artistas que integraban una movida muy importante, que comprobé de cerca en mi viaje, respirando y curtiendo las calles del village de Manhattan, y con un compromiso fuerte con causas políticas como oponerse a la Guerra de Vietnam.

Pero, más allá de las diferencias artísticas, en lo comercial Vivencia funcionaba muy bien, algo que vieron Charly y Nito, que ya tenían sus primeros encontronazos comerciales con su mánager, Oscar López, y con su productor, Jorge Álvarez. Por lo que un desenlace lógico era que nuestros caminos se cruzaran.

A veces, cuando me critican diciendo que alguna vez tuve un monopolio, me acuerdo contra todo lo que tuve que pelear en aquellos años. Y les aseguro que mi situación, supuestamente "dominante" de alguna época, era la nada misma, era una pavada con respecto a eso.

La banda está para más, tiene un potencial enorme para dar un salto internacional, así que intento llevarlos a EMI. Lo hablo con ellos, Charly y Nito están de acuerdo. Pero Jorge Álvarez se entera de mis planes y me convoca a una reunión urgente en su oficina. Está enojado, recontra caliente. “Como vos estudiás sociología, sabés muy bien que dos poderes no pueden convivir, y acá, Daniel, el poder lo tengo yo, así que no trabajás más con Sui Generis. Estás despedido.”

Terrible patada en el culo.

Lo entiendo.

Lo que no entiendo es por qué Charly me manda al frente con Jorge si es algo que habíamos acordado entre los tres. Ir a EMI mejora las condiciones y el futuro de la banda. Incluso podemos llegar a hablar de un lanzamiento en toda Sudamérica. No lo entiendo. Entiendo la calentura de Álvarez, pero no el porqué de que Charly se lo contara. Lo encaro y la respuesta me deja duro: “Para mí, Jorge es como un segundo padre”.

La venganza de Álvarez no iba a tardar mucho en llegar y de la manera menos esperada. El poder por lo general siempre funciona igual, te la manda a guardar por donde menos la esperás. Y lo voy a experimentar en carne propia en apenas unos meses.

Capítulo 4

LOS AÑOS INTENSOS – CHARLY GARCÍA, SUI GENERIS Y JORGE ÁLVAREZ – ALAS – LOS 70 Y EL ROCK PROGRESIVO – LOS 70 Y LA DICTADURA – MERCEDES SOSA – LA PRIMERA BANCARROTA – EL MILAGRO (Y NO TANTO)

La intensidad por sobre toda las cosas, sí.

En paralelo al crecimento de mi vida profesional, por estos años en lo personal arrancaban tiempos signados por excesos. Excesos de todo tipo, por decirlo de una manera sutil.

Ya había aparecido con fuerza en mi día a día el que hasta hoy es mi mejor amigo, Carlos Geniso, más conocido como “Pirin”. Niño mimado de la segunda época de la Cueva de Billy Bond (la primera fue la de Pueyrredón y Juncal, conocida como “la de Pasaroto”), y testigo privilegiado de todo el comienzo de la movida local. Su primer trabajo fue de plomo y armador de la batería de Javier Martínez, de Manal. Fue amigo personal de Tanguito y de Pappo, es un blusero de alma, y a mediados de los 70 fue el baterista de la banda Avalancha, que tenían un casi hit: “La Rusa se fue con los basureros”.

La canción cuenta cómo, en una de las tantas “fiestas” que se solían armar en aquella época, y que había durado tres días, una chica se había ido –o mejor diría que se había escapado– del lugar, subiéndose de prepo al camión de la basura que justo pasaba. Otra no le quedaba, eran las tres de la mañana y ni hablar de colectivos.

Me acuerdo de que como el “evento” había durado tres días lo habíamos llamado el “mini Woodstock”.

Todo esto viene a cuento de que puedo decir, que aunque no participé, y si bien estaba todo consensuado, se trató de una ejemplo de vida que podríamos denominar un tanto alocada. Debo reconocer que tanta droga no ayudaba. Se trataba de tiempos anteriores al sida y el riesgo era, como mucho, pegarse una blenorragia o alguna ladilla.

***

También fue intensa, y breve, mi etapa junto a Sui Generis.

Jorge Álvarez se había radicado en Brasil, así que quedé a cargo de la producción de los conciertos de la banda, trabajando en colaboración con Oscar López –con el que los chicos ya no tenían muy buena química–, hasta que quedé solo como mánager del dúo.

Recorrimos juntos todo el país. Conocí y aprendí la dinámica interna de una banda de gira en la ruta, lidiando con la incomodidad de trasladar equipos y prácticamente viviendo en micros. Tocábamos en cuanto lugar podíamos, hasta en colegios –una escena que por entonces era posible, y que yo conocía de mis no tan lejanos tiempos de disc jockey, cuando se hacían bailes para recaudar fondos.

Hacíamos dos funciones continuadas, tanto en clubes como en teatros, desde el Ópera de La Plata, hasta el Teatro de La Cova de Martínez, que era propiedad de la Iglesia, un espacio que logré incorporar al circuito de rock cuando propuse hacer la presentación de *La Biblia*, de Vox Dei, y a la parroquia le resultó interesante. A partir de la convivencia mi relación con Charly y Nito se hizo muy estrecha. Poco a poco me empezaba a colocar dentro del pequeño "establishment" empresarial del rock. Que de todas maneras, todavía era una industria más que improvisada.

El dúo crecía y mucho, también en lo musical cuando incorporaron a la base a Juan Rodríguez y a Rinaldo Rafanelli, después de la presentación de *Confesiones de invierno* y en paralelo al lanzamiento de *Instituciones*. Por ese entonces estaban en Talent, un subsello de Microfon, que era propiedad de Mario Kaminsky, una de las personas más importantes que dio la industria

discográfica local. Los veía tan pero tan bien, con potencial de desarrollarlos en Latinoamérica y España, que fue ahí que se me ocurrió lo de llevarlos a EMI…

Como sea, el hecho hizo que tomara distancia de Charly. No intervine para nada en La Máquina de Hacer Pájaros, por ejemplo, su siguiente proyecto. Y es lo único de su vida artística en lo que no participé.

Más allá de ese malestar, existía una relación cordial entre nosotros que se sostenía, y a mí la banda me gustaba mucho, así que solía ir a ver los conciertos. Todo el laburo previo que habíamos hecho les permitió –cinco meses después de que me echaran– llegar al Luna Park para hacer *Adiós Sui Generis*, ese hito increíble para el rock local.

Me acuerdo de que les pedí entradas para ir al show, y ellos me dijeron que lo hablara con Jorge Álvarez, que me dice, muy amable, "quedate tranquilo que te dejo las entradas en las boleterías del Luna". Cuando fui a buscarlas a minutos de comenzar el show, eran para la popular, que en esa época no tenía ni sillas y había que estar parado. No tuve más remedio que aceptarlas porque había ido muy sobre la hora, y no tenía margen para nada. Vi el show desde esa ubicación del orto, la más incómoda que había, bien al fondo, contra la puerta, cuando hasta no hacía mucho, apenas unos meses, era casi como uno más de la banda. Una locura. El mensaje de Álvarez me había llegado bien clarito.

Hay cosas con las que no se joden.

***

Cerrada mi etapa Sui Generis, comencé a trabajar con Alas.

Gustavo Moretto –que venía de Alma y Vida–, Carlos Riganti y Álex Zucker, que después iba a ser reemplazado nada más y nada menos que por Pedro Aznar. Todos virtuosos. Máquinas de tocar.

Su música no era para nada convencional, tenía una búsqueda experimental que incorporaba instrumentos que hasta ese momento no eran parte del rock, y era coherente con la fusión entre rock y jazz, muy de la época. Tuvieron una evolución interesante cuando

se acercaron al tango en su segundo disco, *Alas*, con la incorporación del bandoneón de Rodolfo Mederos. A mí me gustaba mucho Piazzolla, y trabajar con ellos era una manera de acercarme a esa música en una época en la que se discutía si Piazzolla era tango o no. Una pavada. De hecho, Piazzolla respetaba muchísimo a Gustavo Moretto.

Pero, más allá de lo artístico, en términos profesionales, para mí significó un salto importante porque Moretto –que, como dije antes, venía de Alma y Vida– me exigía mucho y eso me obligó a evolucionar profesionalmente con una participación mucho más activa.

Ni más ni menos que como lo había hecho con Sui Generis.

***

Esa primera mitad de los 70 no fue de las mejores etapas en términos creativos y originalidad para el rock nacional. Ojo, para mí, es lo que yo pienso. El rock sinfónico marcaba el pulso de casi todas las bandas: Crucis sonaba como Focus, Contraluz imitaba a Jethro Tull, Espíritu hacía lo mismo con Yes y Alas con Emerson, Lake & Palmer. El virtuosismo terminaba ahogando cualquier tipo de frescura.

Y es que ya se sentía la influencia internacional de la ópera rock como nuevo género. Una tendencia que crecía cada vez más liderada por The Who con el disco *Tommy*, que después se llevó al cine con el mismo nombre. Y el rock argentino no se iba a quedar al margen. Por eso la escena local dio a luz producciones conceptuales que, a la distancia, pueden sonar un poco pretenciosas. Habíamos pasado de que una canción no podía tener más de tres minutos de duración, a que no podía bajar de los seis. Una locura. Era la lucha entre “el pop” y el “rock progresivo”. Y el rock local había tomado partido por lo progresivo. En cierta medida esto conspiraba para la rotación de los temas por las radios, que era mucho más limitada salvo en horarios específicos o en programas especializados.

Pero como existía una cosa, existía la otra. Por esos años aparecía en escena una suerte de Dylan santafesino con unas letras

que te mataban: León Gieco. Un tipo que destilaba honestidad y compromiso desde el momento cero. Lo conocí cuando pegó mucha onda con Nito y con Charly, un poco antes de que armaran PorSuiGieco con Porchetto.

***

A esa altura de la década, la dictadura había empezado a dejar sus huellas y el riesgo de caer en cana después de un show era grande, así que fue notoria la merma en la convocatoria de público.

Se sentía denso, el clima, y producir espectáculos se hacía cada vez más difícil. Una de las tantas situaciones traumáticas que me tocaron vivir desde ese lugar fue cuando quise hacer un concierto de Mercedes Sosa. Recién arrancaba a trabajar con ella y lo íbamos hacer en el Teatro Premier de la calle Corrientes. Pero tuvimos que cancelarlo por amenaza de bomba, algo que empezó a ser bastante frecuente. Dar de baja el show me dejó un lindo agujero económico. Pero también un gesto inolvidable: Mercedes, cuando me vio tan golpeado, me dijo "Daniel, algún día voy a volver a tocar en Buenos Aires y vos vas a ser el productor". Y tiempo después, cumplió. Fue en el 82, en la gloriosa vuelta que hicimos en el Teatro Ópera. Pero eso es otra historia que ya contaré.

Volviendo, y la hago corta: a principios del 77 quedé completamente fundido. El contexto político contribuía a que, pese a producir bastantes shows, los resultados económicos no eran los esperados. Esa sería la primera de muchas caídas en mi vida en lo que al dinero se refiere, parte de esa adrenalina de la que hablaba en el principio del libro.

Mi viejo, que siempre me ayudó mucho, y sobre todo con los números y la contabilidad, en un momento me hizo parar la pelota y hacer el cálculo de mi situación económica. El resultado: el total de mis deudas hasta ese momento era equivalente a trabajar cinco años como corredor-vendedor en su empresa –y esto sin soportar más perdidas con la música–. Enfrentar la situación de esa manera no estaba en mis planes. Era imposible.

Tenía que pensar algo.

***

Siempre fui de explorar opciones, así que con la ayuda de un amigo del barrio que me prestó plata, Jorge Arakelian –sí, el mismo que era parte de nuestra mesa de póker–, llevé a cabo una idea. Le alquilé los equipos de proyección de video y pantallas a Juan Alberto Badía, a quien ya conocía, y que junto con su hermano tenían un emprendimiento que se llamaba Record Visión, una de las primeras empresas que proyectaban videos. En momentos en los que no existían MTV ni la televisión en color, se me ocurrió alquilar el Luna Park para proyectar videos. Conseguí un compilado de clips de Supertramp, Queen, Led Zeppelin, Genesis y muchos otros.

Como era consciente de que era un invento bastante jugado, le regalé el sponsoreo del evento a Coca-Cola, para darle un marco de seriedad y credibilidad a la cosa, que salió mejor de lo que esperaba. Llené dos funciones solamente pasando videoclips. Con lo que gané en esas dos noches saldé mis deudas.

Obvio, tuvo algo de milagroso. Pero también tengo que reconocer que entendí que la gente necesitaba algo que no le estaba llegando. La posibilidad de ver videoclips, que a esa altura era muy común en otros lugares del mundo, por acá todavía era algo raro. Y también tenía el antecedente de que todos los viernes en trasnoche se llenaba el cine Ritz de Belgrano para ver *Woodstock*.

Buenos Aires destilaba rock y quería más. Y yo lo sentía.

Estamos desayunando en la suite de David Lebón, en planta baja, que siempre se aloja en la planta baja porque es claustrofóbico y no toma ascensores. Por más que dé a un patio interno del hotel, la vista de la habitación está buena. Estamos tranquilos. De golpe, un estruendo terrible: desde la habitación de Charly cae al patio un televisor que se destrozó haciendo un ruido tremendo. Con David nos miramos, nos hacemos los boludos, reclutamos a toda la banda y nos vamos lo más rápido posible, huimos del hotel antes de que se den cuenta del desastre.

Fue culpa mía. No sé por qué se me ocurrió contar esa anécdota de los Stones durante una cena en algún hotel en la gira que incluía a Mendoza y a Córdoba. Como buen fan de los Stones que soy y seré de toda mi vida, tengo mucha información y conozco chismes de primera mano que me llegan de mi tío Herb o de productores extranjeros. Una de mis preferidas tiene que ver con la época de mayor descontrol de la banda, cuando en los hoteles jugaban a ver quién embocaba un televisor en la pileta tirándolo desde su cuarto en pisos altos. Toda una proeza, porque, ojo, había que levantar y revolear por el aire uno de esos aparatos de tubo. Pero no sé, no sé por qué se me ocurrió contarla. Charly siempre fue una esponja de este tipo de anécdotas, con esas boludeces.

Nos vamos. Pero cuando estamos en la ruta nos alcanza la policía y nos obliga a parar. Bajo y soluciono el tema pagando el extra correspondiente por el destrozo del aparato.

Seguimos de gira.

Capítulo 5

TODO SOBRE SERÚ – DE LA NADA A LA GLORIA – RUTA Y TELEVISORES ROTOS – DROGAS Y CABARETS – LOS PRIMEROS SHOWS INTERNACIONALES – SAUMERIOS Y GATOS VOLADORES – CERCA DE LOS 80 – EL ADIÓS DE PEDRO

El axioma dice que los éxitos son de los artistas y los fracasos de los productores. Eso fue lo que generó la ruptura definitiva de La Máquina de Hacer Pájaros con Jorge Álvarez –que se fue a España–, y un desgaste importante con Oscar López.

La banda no tuvo ni por asomo el éxito de Sui Generis con ninguno de sus dos álbumes, editados por el sello Talent de Microfon, bajo la tutela de Álvarez & López. Por más que contaban con un par de canciones interesantes como “Bubulina” o “Como mata el viento norte”, habían perdido la frescura de Sui y quedaron pegados a la complejidad de la música sobrearreglada de los 70. De todas maneras, pese a la tibia recepción del público, ambos discos me parecieron muy buenos.

Oscar fue siempre un encantador de serpientes, fantástico. Un tipo con mucho rock & roll y muy creativo. Junto con Billy Bond le vendieron un proyecto al dueño de Music Hall, Néstor Celasco, que venía con varios éxitos a su favor como el de Arco Iris y León Gieco. Ya libre de Jorge, López fundó su sello, Sazam Records. Así se empezó a darle forma al nuevo proyecto de Charly, que firmó contrato como solista, más allá de que ya estaba avanzado en su nuevo grupo –que sería después Serú Girán– con David Lebón. David ya había sido el guitarrista invitado en varios shows de Sui

Generis, y a Charly le costó mucho convencerlo de que se sumara: Lebón quería estar más conectado con su grupo, Seleste, y con su incipiente amor devocional por el Gurú Maharaji.

Por ese entonces Charly ya estaba en pareja con Zoca, la bailarina brasileña. Esa chica fue la que le abrió la cabeza con toda la movida que había en Brasil: Milton Nascimento, Egberto Gismonti, Gilberto Gil y Caetano.

Por eso Brasil. Por eso recalaron en Buzios, y en el Buzios de los 70, que poco y nada tenía que ver con el del boom turístico: un pueblo de pescadores, centro bohemio por excelencia que se convirtió en la meca ideal para la dupla compositiva que se empezaba a gestar. Y digo dupla, porque al contrario de lo que había pasado con La Máquina, en donde a Charly le rompía las bolas que los demás integrantes compusieran, con Lebón era distinto: lo respetaba y mucho.

***

Pero mientras el aspecto creativo fluía, la mala administración de las finanzas de Oscar y Billy, que ya estaba radicado en San Pablo desde el 74, hacían que los muchachos se fueran quemando el dinero que les había adelantado Music Hall, y eso también se fue comiendo la relación con Oscar López. Así que Billy se convirtió en el interlocutor válido entre los músicos y la grabadora, incluso, le sacó más adelanto a Celasco.

¿Resumiendo? Había composiciones, sí, pero no se había grabado nada, eso era lo que había que entender, ahí estaba el quilombo. El estudio elegido había sido El Dorado de San Pablo, y sin pago por adelantado no se podía entrar, así que se incrementó el adelanto, pero a cuenta de las regalías de Charly, de su contrato como solista. Además, se incorporaban a la grabación la base del dúo Pastoral: Pedro Aznar y Oscar Moro, que viajaron directo a San Pablo. Y sumado a esto, Charly quería meter arreglos de cuerdas de Daniel Goldberg, que vivía en Los Ángeles. Un delirio. En cuanto al budget del presupuesto original de la grabación y la mezcla se apretaron todo lo que se podía en cantidad de horas.

Obviamente, todo esto también se llevó puesta la credibilidad de Billy, y el grupo quedó a la deriva para la presentación de su primer disco, *Serú Girán*. Así que le tuvieron que pedir a Juan Alberto Badía, que estaba muy arriba como conductor de radio y de TV, que organizara el show de presentación en el Estadio Obras. Y…

Y ahí aparezco yo de nuevo.

Por ese entonces tenía buena relación con Badía, y cierta gratitud porque con sus equipos pude hacer el festival de videoclips del Luna Park que me había salvado de la ruina. Juan sabía que yo había tenido un chispazo con Charly, por eso me pidió si podía colaborar con la producción del concierto pero "desde las sombras", porque también sabía que tenía muy buena onda con David, había sido mánager de Polifemo, y también con Pedro por mi relación con Alas y con Moro, que era un compañero de la vida.

Pero el grupo ya venía con mal estigma. Habían hecho una presentación previa, a pedido de Celasco, producida por López, y organizada por una fundación que manejaba la mujer de Videla –sí, del mismísimo Jorge Rafael– , y había sido un fracaso absoluto. La gente los recibió mal, una reacción en sincro con las críticas muy flojas que había tenido el disco. No se había entendido mucho la propuesta, tampoco estuvo bien planteado el marketing. Pero, fundamentalmente, me parece que no había una identificación con el Charly de Sui Generis –que era el que le gustaba a la gente, porque La Máquina de Hacer Pájaros tampoco había sido un éxito–. Y es que, si bien desde lo musical La Máquina era muy buena, Sui Generis estuvo un escalón más arriba. Me parece.

No puedo negar que Charly fue siempre un genio. Por eso no solo trabajaba con él: me gustaba mucho lo que hacía. Era un artista brillante, y no únicamente desde lo creativo, tenía siempre una mirada distinta y muy interesante sobre las cosas.

Aun así, y con todo esto, casi podríamos decir que, en sus comienzos, Serú Girán fue un fracaso.

***

Después del show de Obras tomé las riendas de Serú, a partir de la

preproducción del segundo disco. La relación con Charly nunca se había roto, de hecho, el malestar era nada más que mío, que me había quedado resentido con la botoneada a Álvarez, pero con el resto de la banda estaba todo bien. Así que no costó mucho recomponer el vínculo. Seguíamos teniendo empatía.

De entrada, no teníamos la prensa a favor –ojo, tampoco era que huebiese por ese entonces muchos medios que hablaran sobre rock–. Así que lo que teníamos que hacer para revertir la situación era salir a tocar. La estrategia fue similar a la que llevamos adelante con Sui Generis: tocar mucho y en cada lugar en el que pudiéramos. Salir de gira en micro y afianzar todavía más el sonido de la banda, que de por sí en vivo era muy bueno.

La primera producción que hice con el grupo fue una serie de tres conciertos en el Teatro Premier de la calle Corrientes, en diciembre del 78. Salieron muy bien. Ahí empezó la levantada. De más está decir a esta altura que los chicos tenían mucho talento, y la banda se iba afianzando cada vez más a medida que se sucedían las presentaciones.

Como conté antes, Charly tenía un contrato para Sazam Records en Music Hall, que había firmado de la mano de Oscar López, pero como artista solista. Como el primer disco había vendido poco y muy lejos de la expectativa invertida, además, recordemos que la producción había sido carísima, Music Hall exigía que para el segundo disco, *La grasa de las capitales*, había que destacar en la tapa a Charly, y que Serú Girán apareciera de manera secundaria. Charly se resistía absolutamente a esto. Había que resolver el entuerto. Frente a la presión de la compañía discográfica, a Charly se le ocurrió la idea brillante de hacer una parodia de la revista *Gente*. ¿Cómo? En forma de titulares irían los nombres de todos los integrantes, y el suyo más grande, arriba. De esa manera, la discográfica lo aceptó.

Terminó siendo una de las tapas más emblemáticas del rock argentino.

***

Serú Girán tenía toda la mística de una banda de rock. Hicimos tours por todos lados. Y más allá de los televisores rotos, fueron giras intensas, en todo sentido. Mi relación con los músicos era muy buena, aunque distinta con cada uno de ellos porque tenían personalidades muy diferentes entre sí y había que evitar el choque.

Además de quien escribe y de los músicos, el equipo estable con el que girábamos se completaba con los plomos Quebracho y Toto, las luces de Quaranta y el sonido de Héctor Starc. En la dinámica del funcionamiento grupal, para mí Starc era un artista más. Y se comportaba como tal. De hecho, venía con una larga historia como músico que incluía haber estado en las filas de Aquelarre. Por momentos era divertido, pero en otros provocaba más revuelo que los propios músicos. Y en ese sentido, hasta invadía terrenos que no eran suyos (en algunas pruebas de sonido enchufaba su guitarra a la consola y se ponía a tocar solos encima de las canciones, por ejemplo). Podría decir que contribuía a profundizar la anarquía en un esquema que de por sí ya era anárquico.

Hasta que en un momento, asomó la figura de Amilcar Gilabert, que era técnico de grabación de estudio, y tenía la intención de operar en vivo. Al mismo tiempo, apareció la compañía de sonido Milrud, que tenía mejores equipos que los de Starc en ese momento. Así que entre todos, músicos y yo, tomamos la decisión de que Gilabert entrara en su lugar. Si bien Héctor me puteó y me puteará toda la vida, se trató de un salto cualitativo que la banda tenía que dar, y entre todos decidimos que así iba a ser.

Yo solo fui quien se lo comunicó porque era mi tarea.

***

Soy el hijo de puta mercenario que está detrás del dinero. También el que toma las decisiones más traumáticas y duras. Así está planteado el juego y hay que aceptarlo de esa manera. Como mánager, siempre tuve claro que me tocaba hacer del malo de la película. Si uno no lo entiende, no puede trabajar de esto. Hay que saber que en este *métier* el rol del músico es el del artista impoluto al que hay que idolatrar y cuidar. El mánager… El mánager está

para otra cosa.

***

¿Y si vamos por la independencia?

Después de *La grasa de las capitales*, Charly quedó liberado de Music Hall. Incentivado por Titan Amorena, que manejaba Distribuidora Belgrano –la distribuidora de música más grande de la Argentina aún hasta hoy– y quien sería más tarde el primer inversionista que tuve en Rock & Pop, decidí ser un productor independiente.

Me ayudó a tomar esta decisión la experiencia positiva que había tenido como productor Alberto Ohanian con DBN para el regreso de Almendra. Así que le trasmití a la banda mi idea y les pregunté si estaban de acuerdo con encarar el nuevo disco en un sello propio y sin depender de nadie más que de nosotros, y lo aceptaron de inmediato. Así nació *Bicicleta*.

En ese momento, El Centro Cultural del Disco, que era la disquería más importante, publicaba un ranking quincenal con los discos más vendidos. Cuando vimos que *Bicicleta* estaba primero, sentimos una satisfacción enorme: arrancábamos con el pie derecho.

Para la presentación en vivo se sumó Renata Schussheim, que era amiga de Charly y venía con todo el background del Instituto Di Tella de los 60. Ella se había encargado del arte de tapa, y le dimos la responsabilidad artística de la puesta en escena de los conciertos, además del diseño de los afiches de promoción. Tenía mil ideas pero ninguna experiencia en shows de estadios. Por eso traía propuestas interesantes pero difíciles de llevar a la práctica. Como la ocurrencia de que la gente sintiera un aroma cuando ingresara al estadio. Compramos miles de saumerios, y a los pocos minutos de dar puerta, el efecto quedó tapado por la *baranda* personal de la masa de concurrentes.

A esa altura yo ya me sentía el quinto Serú. Por el trabajo intenso que había hecho con la banda, y por la relación que tenía con los músicos, con cada uno de ellos. No creo que me haya involucrado tanto con ningún otro artista.

***

Por esos años en Córdoba empezaba a tomar forma el Festival de La Falda, el antecedente del Cosquín Rock. Lo producía Mario Luna, un locutor local que tenía un programa en radio Radio Universidad. Serú se presentó en su segunda edición. Parábamos en el famoso hotel Edén. Estaba cerrado y lo abrían nada más que para los músicos. Ni hace falta que cuente que la movida estaba más ahí adentro que en el evento propiamente dicho. Era garantía de fiesta interminable durante tres días.

Pero en el escenario nos cagaron a piedrazos.

Aunque parezca mentira, a esa altura todavía existía la división entre rock más duro y los artistas más folk, una estupidez. La banda interrumpió la canción por la mitad y se fueron del escenario. Como yo tenía buena relación con Mario, le pedí tocar de nuevo al otro día. Cuando se los comuniqué a los chicos, a Charly se le ocurrió arrancar justo donde habían cortado la canción que estaban tocando. Y así fue, el show se inició desde la mitad del tema interrumpido la jornada anterior y terminó el concierto como estaba estipulado. Charly, siempre brillante. Desde todo punto de vista.

Si bien ese tipo de reacciones del público era moneda corriente, más de una vez la intolerancia venía de otro lado. Como nos pasó en Catamarca, por ejemplo, que se nos había puesto en contra la Iglesia. El cura de la ciudad había organizado que la gente llevara huevos para tirarle a la banda durante el show. Como no teníamos seguridad personal, solamente la del lugar, cuando nos enteramos de lo que iba a pasar decidimos cachear en la puerta a la gente, y aplastarles los bolsillos para reventarles los huevos. Así y todo, algunos habían conseguido filtrarse, y cuando arrancó el show, empezaron a tirarlos. Así que con los plomos agarrábamos a los que tiraban y los llevábamos afuera del lugar. En un momento, agarré a uno desde atrás, con mucha fuerza, le doblé el brazo, y mientras lo arrastraba veía que la gente alrededor nos abría paso y nos miraba raro, como sorprendida: el chico tenía síndrome de down. No lo había visto, me di cuenta recién cuando lo saqué afuera.

Había muchas cuestiones de ese tipo en las giras del interior con

Serú. Era un choque cultural muy grande, y el rock seguía siendo resistido. Y, sobre todo, existía un enfrentamiento entre "los porteños" y "los del interior", algo que más adelante también se trasladó a la idea de que los artistas extranjeros venían a "robarles" la plata a los argentinos.

Pero vuelvo y cierro lo del chico que saqué por la fuerza: me sentí como el culo.

***

Eran tiempos de excesos.

Cuando terminábamos los shows en las giras seguíamos acelerados. Con Moro teníamos una rutina post show y nos metíamos en cabarets y antros en los que pasaban música en equipos Winco. Era muy divertido, y a esas "excursiones" a veces se sumaban algunos de los técnicos Eran antros de road movies de David Lynch, con un toque autóctono. Alucinante. Lo hacíamos bien entrada la madrugada y con mucha cocaína encima, era una época en la que mi relación con la droga era muy intensa. Fue un circuito que descubrimos y que llegamos a conocer mucho y no dudo de que con el tiempo, algún tipo de enseñanza pude sacar de todo eso, más que nada cuando empiezo a tomar conciencia de las cuestiones sobre marginalidad y trata de personas.

Se podría decir que en esos tiempos tenía un amor en cada provincia por la que girábamos. En esa época, a esas "conquistas" les decía "amores de FM", porque tenían un radio de alcance limitado, y la frecuencia quedaba libre después de cierto kilometraje.

De esas relaciones, en Córdoba tenía una con una chica llamada Patricia Perea, a la cual con el tiempo Charly bautizaría con el nombre "Peperina".

Después de los shows por lo general íbamos a cenar todos juntos, y ahí se acoplaba Patricia –todavía no era Peperina–, que había publicado una crítica muy mala de un show en Córdoba de Serú en la revista *Expreso imaginario*. El texto de esta chica, sumado además al hecho de que estuviera sentada en la misma mesa de su

mánager, hicieron que Charly le compusiera el tema (“susurrando al oído de mi representante”, decía la canción). Y es que Charly siempre fue muy sensible a las críticas. Estaba pendiente de lo que se decía sobre él y sus bandas. Recuerdo una reseña de Miguel Grinberg (por entonces, una de las plumas más respetadas), que en el diario *La opinión* escribió una crítica asesina sobre el concierto debut de Serú en Obras. Le pegó muy mal, le dolió mucho. Y él, en sus letras, solía contestar de manera sutil a algunas de esas críticas. Por eso Peperina tomó tanta relevancia.

Igual, aunque sea difícil, si dejamos de lado la perspectiva de época no puedo evitar pensar en lo misógino de la letra. Hoy los movimientos feministas la hubieran hecho pelota. Y con mucha razón. La bronca de Charly por no haberle torcido la opinión a una chica, canalizada en una canción.

***

En paralelo a Serú, había empezado a hacer mis primeras producciones internacionales. Mi debut fue en mayo del 79 con John McLaughlin junto con Egberto Gismonti. El mismo año traje a Jan Hammer y Larry Corryell.

Ya en el 80, y con la independencia del sello propio, y las buenas ventas, no había semana en la que no tuviéramos shows. En ese contexto, en agosto conseguimos participar en un festival de Jazz y World Music en Río, que es en el que Aznar se contacta por primera vez con Pat Metheny. Un tiempo después, yo iba a hacer la versión argentina del mismo festival, que fue el primer BUE, con John McLaughlin, David Lebón con su grupo paralelo Seleste, Luis A. Spinetta, los brasileros Pepeu y Baby Consuelo (que se presentaron como parte del deal que hice con el empresario brasilero para que tocara Serú en Brasil), Emilio del Guercio y George Duke con Stanley Clarke.

El cierre fue con Weather Report, con su mejor formación y en pleno apogeo de la banda. Para mí no fue un concierto más, era un hecho trascedente porque con Clarke-Duke había venido su mánager, nada más y nada menos que mi tío Herb. Herb Cohen.

Después de toda esa movida, con Serú hicimos unos conciertos junto a Spinetta Jade en Obras que fueron muy grosos desde lo artístico porque hubo mucha interacción entre los grupos, dejando de lado la competencia de egos entre Charly y el Flaco, que se respetaban y admiraban.

Como evento de fin de año, armamos un recital gratuito en la pista de La Rural. Hablábamos de que habían asistido sesenta mil personas, pero en realidad fueron la mitad. Así y todo, el evento nos dio una exposición mediática extraordinaria. Fue una acción de marketing fuerte, un gasto importante, un riesgo al que apostábamos.

Muchos años después, cuando tuve la licencia de explotación del zoológico pensaba en el sufrimiento de los animales el día de la presentación: el escenario estaba orientado hacia la reserva. Supongo que los debemos haber vuelto un poco locos.

***

Con toda esa gran bola que se había armado alrededor de la banda, con varias canciones ya testeadas en los shows, empezamos a grabar el cuarto álbum, *Peperina*, en los estudios ION, con Amilcar Gilabert de técnico. El disco se editó en agosto del 81, alcanzó el tope de ventas y en septiembre lo presentamos en Obras en tres noches.

La banda en vivo sonaba potente y aceitada. Iniciamos también una gira nacional para concluir –en lo que ya era una tradición para los Serú– con su show de fin de año, con la diferencia de que esta vez queríamos hacerlo en un teatro, por un eventual disco en vivo.

Pese a que Serú funcionaba localmente muy bien, no lográbamos salir del país. Ni siquiera podíamos entrar en Uruguay. En cambio Nito, con Los Desconocidos de Siempre, había conseguido cierta atención y mayor repercusión con su disco debut, la banda sonaba realmente bien. Y es que después de la separación de Sui Generis, su primer disco junto a María Rosa Yorio, en términos cuantitativos había sido mucho más exitoso que los de Charly con La Máquina de Hacer Pájaros y que el primero de Serú Girán. Así que le propuse a

Charly hacer un concierto en Uruguay en el que participaran Serú Girán y Nito con su banda, y hacer de cierre una pequeña reunión de Sui Generis interpretando algunas canciones.

Después de varias conversaciones lo aceptaron.

Una vez en el hotel Oriente de Montevideo, la noche anterior al concierto, descubrí que Charly y Nito habían tenido un problema "de polleras" y los dos se negaban a tocar juntos. Había unas veinte mil personas que habían comprado su entrada para un show que estaba totalmente agotado. Obvio: la gente lo que quería ver era la reunión de Sui Generis. Tuve que negociar con Charly y Nito, yendo y viniendo entre los dos cuartos, hasta que logré convencerlos de que tocaran al menos tres canciones juntos. El plan original era hacer algo mucho más grande, pero apenas conseguí concretar ese encuentro en el escenario y salvar a medias las expectativas de un público que era capaz de matarnos.

***

Con Charly salíamos mucho juntos, éramos amigos. A los dos nos gustaban las Bay Biscuits, el grupo de Isabel de Sebastián, Fabi Cantilo, Vivi Tellas y Diana Naylon. Cuando decidimos hacer las funciones en el Coliseo, el 25, 26 y 27 de diciembre del 81, las invitamos a abrir los shows. Ellas ironizaban con la cuestión de la "argentinidad". Tenían como parte de su espectáculo la figura de un locutor que hacía Batato Barea. Ellas interpretaban "Marcianita", una canción que luego harían, en una versión modificada, con Los Twist.

Lo cierto es que la gente no entendía la propuesta y las silbaba. Y un poco lógico era, ellas venían del under y Serú a esa altura tenía una masividad importante. Detrás de la banda habíamos puesto un panel, con el dibujo de un cohete medio absurdo. El discurso de Batato terminaba con un grito que decía "¡argentinos, a volar!". En ese momento, alguien desde atrás del escenario tiró un gato que cayó sobre la platea. Se hizo mierda. Lo hicimos únicamente en la primera función.

Eran cosas que formaban parte de la inconciencia de la época y

de lo pasados de rosca que estábamos.

Fue ahí, en los camarines del Coliseo, que Pedro nos dijo que se iba a estudiar a Berklee.

Pautamos dos reuniones de urgencia en mi oficina, que quedaba en la Avenida Santa Fe y Rodríguez Peña, para ver si lo convencíamos de que se quedara. Todos éramos conscientes de que había mucho camino por recorrer y los números, en términos económicos, se ponían cada vez más interesantes. Pero Pedro lo tenía decidido y era determinante con sus ganas de explorar y evolucionar. Y no era, como se dijo, "para ir a tocar con Pat Metheny", porque se sumó a su grupo un año después de haber llegado Boston.

Para ser sinceros, si bien Pedro era fundamental en el sonido del grupo, tenía un lugar muy acotado para sus composiciones. Pero todos éramos conscientes de que era irreemplazable.

En lo personal, la separación me afectaba mucho, y más porque tenía un nuevo acuerdo de distribución con el sello Interdisc de Pelo Aprile, que con el tiempo se iba a convertir en uno de mis mejores amigos.

Pero es justo reconocer que yo ya tenía la cabeza puesta en la vuelta de Mercedes Sosa para febrero del 82. Así que con una serena resignación me propuse cumplir algunos compromisos pendientes y hacer en marzo unos shows en Obras con la salida del disco en vivo, que incluiría una versión del tema "Popotitos" y una canción nueva que le daba título al disco: "No llores por mí, Argentina".

"Estás enferma de frustración y en tu locura no hay acuerdo…". Qué letra, madre mía. Una de las mejores de todos los tiempos.

Sos un hijo de puta, me dice, vas a aparecer muerto con un puñal en la espalda en una zanja en la Matanza y con volantes de Montoneros en el baúl de tu auto. Se levantó recontracaliente de la mesa de Las Cuartetas y nunca más apareció. Todavía no existen los celulares y la historieta que le armé es sin cámaras, sin ningún tipo de registro. La apretada que me había querido pegar el milico le había salido mal. Para el carajo. Son días cargados de temores y de miedos. De sensaciones muy fuertes. Este encuentro, por llamarlo de alguna manera, las amenazas de bomba en los conciertos de Mercedes Sosa… Es mucho.

Y si a todo esto le sumamos que son épocas en las que tomo bastante cocaína, se puede entender cómo, además de atragantarme con la fugazzeta que había pedido en la reunión, y más allá de sus fundamentos reales, muy reales, la paranoia se amplifica.

Capítulo 6

MERCEDES SOSA – LA NEGRA – NADA MÁS

Voy a volver a dar conciertos en Buenos Aires y me los vas a producir vos, me dijo Mercedes Sosa después de verme derrumbado, cuando hubo que suspender el concierto que queríamos hacer en el 77, con ella y con Rodolfo Mederos en el Teatro Premier de la Avenida Corrientes. Tuvimos amenazas de bomba y encontraron un paquete camuflado que obligó a que evacuáramos la sala.

A este concierto cancelado le siguieron muchos más, y el jueguito era siempre el mismo: amenaza de bomba. Así que Mercedes decidió –o mejor dicho, la obligaron *a*– exiliarse. Y el destino, como todos sabemos, fue España.

Poco tiempo después, su hijo, Fabián Matus, y su mánager, Olga Gatti, empezaron a trabajar conmigo. En mi productora había cada vez más laburo y la expansión requería de más gente con alguna experiencia en el show bussiness. Además, todos sabíamos que en algún momento íbamos a conseguir el objetivo en común: la vuelta de Mercedes a la Argentina.

Tenía una relación muy linda con ella, y cada vez que iba a Madrid pasaba visitarla. Como venía de un palo completamente distinto al mío, escucharla era un placer y un aprendizaje Era una mujer sabia. En cada visita que le hacía, más allá de la lógica añoranza por su país y de la situación de trabajar poco (era reconocida como una gran artista exiliada, pero no era popular en España), ella siempre dejaba ver una transformación. La descubría escuchando cassettes en su walkman, prestándole atención a músicas que de movida parecían inusuales para ella. Me acuerdo que estaba fascinada con *Journey Through the Secret Life of Plants*,

por ejemplo, el disco doble de Stevie Wonder que acababa de salir, o la excitación que tenía cuando vio *Submarino Amarillo*, recién en el 81. Y ahí me dijo algo que no me olvido más: las cosas que me perdí por mis prejuicios, Daniel.

Por otro lado, Fabián, gracias al trabajo que hacía en la productora, la tenía al tanto de las novedades de la escena del rock nacional, era el nexo que la nutría de información. Y como Mercedes no era compositora, se la pasaba todo el tiempo explorando. Obvio: de más está decir que, cuanto compositor había, le enviaba canciones con la esperanza de que en algun momento pudiera grabarlas.

Así que por eso siempre me parecieron ridículos los tributos que se le hacen en la actualidad. Porque, precisamente, su impronta estaba en su voz, era su manera de cantar lo que le daba una marca personal. No era una compositora que uno pudiera versionar. Pero en fin.

Las dos primeras incursiones musicales por fuera del folclore las tuvo con la música brasileña y con la Trova Cubana. Desde el folclore tradicional la criticaron bastante por estas movidas, algo similar, quizás, a lo que le pasó a Piazzolla con las discusiones absurdas que generó en su tiempo sobre si su música era o no tango.

Pavadas, como siempre, que no hacen más que limitar la producción de un artista.

***

Cuando asumió Galtieri como presidente, a fines del 81, quiso mostrar algo así como cierta “apertura”, fantaseando, tal vez, con la idea de perpetuarse en el poder –pienso incluso que hasta la guerra de Malvinas tuvo ese objetivo–. Como sea, en ese momento sentí que, si actuábamos de forma inteligente, podíamos generar la vuelta de la Negra. Entonces empezamos a instrumentar los pasos a seguir, siendo muy conscientes, todo el tiempo, de que estábamos caminando sobre un filo peligroso.

Lo primero que había que conseguir era un teatro que aceptara correr el riesgo. Y me costó mucho, no fue nada fácil, nadie se quería arriesgar. Fueron meses muy desgastantes. Hasta que encontré buen eco en Clemente Lococo, que era el dueño de una cadena de cines, que incluía el Teatro Ópera de Buenos Aires (uno de los más lindos y de mejor acústica de la ciudad) y a quien años después le iba a comprar su sociedad cuando incursioné en el área de los musicales, en el 98.

Cuando se acercaba el primer concierto, yo ya había pasado por todos los servicios de inteligencia de cada una de las fuerzas armadas para mostrar y discutir sobre el repertorio que Mercedes iba a interpretar –de todas maneras, sabía que ella no iba a respetar un carajo nada de lo que arreglara–. Y en ese ida y vuelta, uno de los tipos me bochó "Los hermanos", de Atahualpa Yupanqui, que termina con la frase "una hermana muy hermosa que se llama libertad". Obvio, Mercedes la cantó igual. Mientras lo hacía, al final de la canción, la gente del teatro estalló gritando "¡libertad, libertad!". Los de los servicios, que estaban presentes, me clavaron la mirada como diciendo: "pibe, ¿qué habíamos hablado?". Lo único que se me ocurrió fue decirles "libertad, libertad… como en el Himno".

No sabía dónde meterme.

Además de la adrenalina y el nerviosismo propios de la magnitud de lo que estaba encarando, entre la confirmación y el anuncio de los conciertos hasta que se llevaron a cabo, se sumó un condimento que ni esperaba.

***

Tenía una prórroga del servicio militar obligatorio por estudiante universitario. Cuando me tocó, estaba seguro de que no lo iba a hacer, de ninguna manera, así que busqué la manera de arreglar para zafar. A través de un conocido logré que me sellaran la libreta a cambio de diez mil dólares. Pasaron los años, y, como me empezó a ir más o menos bien, y mi nombre ya circulaba, el milico que había conseguido hacerme zafar en su momento me contactó para

contarme que internamente había “saltado” el asunto. No hacía falta ser un genio para intuir que lo que se venía era una extorsión que no sería fácil de evitar, para nada.

Entonces, nos citamos en la pizzería Las Cuartetas, a veinte metros del Teatro Ópera. Previamente, a mi grupo más íntimo de trabajo de ese momento (Fabián, Olga y mi amigo y administrativo Caito Fernández, entre otros) les dije que, una vez que me vieran sentado con este tipo, entraran de a uno, me saludaran, y se fueran sentando en distintas mesas, haciendo como que no sabían la razón por la que yo estaba ahí. Una vez hecha toda la pantomima, y después de que el tipo me dijo que quería dinero para “solucionar” el inconveniente, le dije que no pensaba darle un peso más, y que lo que estaba haciendo era una extorsión porque a mí me estaba yendo económicamente bien. Y además le aclaré, “¿viste todas estas personas que me saludaron? Todos saben que me estás apretando, y ya conocen tu cara y van atestiguar si me pasa algo. Así que lo que te recomiendo es que no me jodas más, olvidémonos cada uno de que el otro existe y listo”.

Y ahí fue que me tiró eso de que era un hijo de puta, y de que iba a aparecer muerto con un puñal en la espalda y con volantes de Montoneros en el baúl.

***

Volviendo: llegó el momento de los conciertos.

En la primera función pusimos una rosa en cada butaca del teatro. A Mercedes no le dijimos nada. Cuando salió al escenario, el Teatro Ópera entero se puso de pie y le tiró las flores al escenario. La ovación duró más de cinco minutos. Fue uno de los momentos más emotivos que viví en toda mi historia como productor.

A la banda estable que la acompañaba no había con qué darle, eran tres monstruos que valían por cien:

- José Luis Castiñeira de Dios: en bajo, dirigía y producía los arreglos musicales.
- Domingo Cura: bombista, considerado de manera unánime

como el mejor percusionista del folclore argentino.

• Omar Espinosa: guitarrista uruguayo.

A ellos se sumaban invitados, como Ariel Ramírez, Rodolfo Mederos, Tarragó Ros, León Gieco, Piero y Charly, entre otros.

Desde todo punto de vista, los conciertos del Ópera fueron un hecho político y cultural sin precedentes en la Argentina. Y es que muchas veces, dentro de lo que de manera ligera se denomina como "música de protesta", la proclama y lo político ganan por sobre lo artístico. Y no está mal, el contexto justifica que así sea, como una forma de dar a conocer y amplificar una situación injusta. En el caso de Mercedes, tanto por su repertorio, como por su puesta técnica y los invitados que pasaron cada una de las noches, la serie de presentaciones superó cualquier tipo de expectativas para posicionarse desde lo artístico como una experiencia sin precedentes.

Después de cada concierto, terminábamos todos en la casa de Mercedes, en la calle Carlos Pellegrini, en donde nos esperaba siempre su mamá que nos cocinaba unas empanadas tucumanas increíbles. Esas cenas se habían convertido en un ritual.

Vivía cerca del teatro, y era ideal, porque, por cuestiones de seguridad, no podíamos ni queríamos movilizarnos demasiado.

La seguridad de Mercedes se había convertido en un tema fundamental. Teníamos contratado un servicio de perros de la brigada explosivos de la Policía Federal que rastreaban cada rincón del teatro, y eso nos permitía desestimar todos los llamados con amenazas de bombas que recibíamos durante las funciones. No puedo dejar de reconocer que era una presión insoportable. Una responsabilidad enorme: tener al público adentro de la sala, incluso a seres queridos asistiendo a los shows. Por eso, cada función que terminaba sin incidentes era un alivio enorme.

Teníamos montado un operativo especial para que Mercedes entarara al teatro por un edificio lindero, que tenía un garaje aparte. Y además, de nuestro lado, también habíamos contratado seguridad privada para que controlara un poco los movimientos de

los agentes de los servicios de inteligencia.

En fin. El riesgo estaba siempre presente.

***

Iban a ser cinco o seis, pero terminaron siendo trece shows. Y para ese momento fue algo de una magnitud impresionante porque no existía el mismo consumo de música que existe hoy.

El sello Polygram –por ese entonces Philips–, que tenía el repertorio de Mercedes, a raíz de los problemas políticos que había tenido en los últimos años, sumado a que no era una gran vendedora de discos, decidió que no quería asumir el riesgo de grabar las presentaciones en vivo para editarlas. Así que me liberó los derechos. Le propuse a Fabián arriesgarnos y encargarnos de la producción.

Se convirtió en un fenómeno impresionante, uno de los discos más vendidos en la historia de la industria de la música en la Argentina. Y una de las razones de su éxito fue consecuencia de la decisión nefasta de prohibir la música en inglés por el conflicto de Malvinas y difundir las producciones locales: sonó a cagar en todos lados, por lo ecléctico del repertorio, casi como en cadena nacional.

Después de los shows, la Negra se volvió a Madrid para desarmar su casa. El disco doble, *Mercedes Sosa en Argentina,* era un éxito descomunal que iba más allá del fenómeno discográfico: era un documento de resistencia con un valor artístico impresionante. Semejante suceso nos permitió imaginar un tour de estadios por toda la Argentina y, como también se editaba en toda América, una gira por otros países. El tour arrancaba con dos shows en el Estadio de Ferro, en enero del 83, utilizando la estructura de los conciertos previos de Charly en los que presentó *Yendo de la cama al living*.

A esa altura, entre Charly y Mercedes ya había una comunión muy fuerte.

***

Era un período en el que algunos de la crew tomábamos cocaína.

Mucha. Los músicos no, ellos estaban al margen de todo eso.

La gira internacional había arrancado en Canadá, en Montreal, y como estábamos acostumbrados, ya sabíamos que antes de llegar a cualquier frontera teníamos que descartar todo lo que llevábamos encima. Lo que no sabíamos, cuando teníamos que cruzar de Canadá a los Estados Unidos, era que la aduana se hacía en Canadá –como cuando se toma el ferry para ir de Buenos Aires a Montevideo, por ejemplo–. Así que nos encontramos de golpe en la aduana norteamericana con todo encima. Como si fuera poco, Mercedes venía un tanto paranoica, creía que durante su tour por los Estados Unidos la iba a perseguir la CIA, y cuando veía que nos revisaban por todos lados, no paraba de decir: "¿qué carajo buscan?, ¿cocaína?".

Nos queríamos matar.

Fue una de las veces que más cerca me vi de convertirme en el personaje del film *Expreso de medianoche*.

Siguiente escala, Nueva York. Tocamos en el Village, en el teatro de una universidad. Cuando terminó el show, me llaman desde la puerta del teatro para decirme que había un señor de barba que insistía en saludar a Mercedes, si lo podíamos hacer pasar a camarines. Pete Seeger. Era nada más y nada menos que Pete Seeger, uno de los padres de la movida del folk en Estados Unidos, líder del hippismo y de la lucha por los derechos sociales en los 60. Hacer de traductor en ese encuentro fue como haber estado en el mismo cuarto con dos mitos de la historia cultural de nuestros tiempos. Increíble.

El tour siguió por otras diez ciudades de los Estados Unidos, y después nos fuimos para México y Centroamérica. Que Mercedes tenía un prestigio enorme, nadie lo dudaba, pero quedó muy claro que a partir del disco en vivo se volvió mucho más popular. Fue en ese momento que pasó a ser "la voz" de América Latina.

***

Antes de los conciertos del 83 en Ferro, habíamos editado dos discos de estudio: *Como un pájaro libre,* más folclórico, y otro

llamado *Mercedes Sosa*, para el que grabamos un par de canciones en San Pablo. Con los conciertos de Ferro decidimos hacer una película. Era mi primera incursión en el cine, así que era muy poco lo que sabía sobre ese tipo de producciones. La hice en conjunto con Pino Farina, dueño de los estudios Alex, alguien con mucha experiencia. La dirección era de Ricardo Wullicher –su película *Quebracho*, del 74, me había encantado–, y el audio quedaba en manos de Bebe Kamin, el director de *Adiós Sui Generis*.

Salió horrible.

Estaba filmada como el orto.

Tan mal estaba que, cuando Wullicher fue al Festival de La Habana a presentarla, dijo que, como se había hecho en plena dictadura militar, las cámaras estaban escondidas en bolsos y el registro se había hecho de manera clandestina. Una mentira absoluta. Tuvo todas las libertades y facilidades para filmarla. Pero le salió tan mal que tuvo que inventarse algo.

La película tiene valor documental, sí, pero está muy lejos de la calidad que esperábamos. Sumada al disco, también nos sirvió para amplificar la repercusión de Mercedes en el plano internacional, donde pegó un salto cuantitativo muy importante porque ya entraba en el esquema de la *world music*.

***

Por todo lo que hicimos, por todo lo que pasamos juntos, la sensación era como la de haber compartido una vida entera. Pero no. La vorágine con la Negra fue nada más que de dos años, entre el 82 y el 84.

Mi relación comercial con ella se terminó cuando me dijo que su hijo le robaba dinero. A esa altura, con Fabián éramos muy amigos, y puse las manos en el fuego por él. Esa fue la razón por la que dejé de trabajar con Mercedes. Con el tiempo confirmé que, en parte, ella podía tener algo de razón: se mezclaba mucho su relación madre-hijo con la de mánager personal y los números se manejaban de manera desprolija.

No era fácil, para nada.

Finalmente, le vendí los masters de los discos que produje de la Negra a Polygram. A esa altura, entre discos dobles, simples y cassettes, *Mercedes Sosa en Argentina* llevaba vendidos más de novecientas mil copias. Estaba editado en más de veinte países, y con el tiempo se convirtió en una obra histórica de nuestra música popular.

Y, por otro lado, para ser sinceros, esto de ser mánager y representante de artistas nacionales me estaba saturando un poco. Era una etapa que de a poco se cerraba. Y que, en breve, llegaría a su fin.

No, no va a funcionar. No veo ningún potencial en este demo que me hicieron llegar. Lo escucho de nuevo, pongo una vez más el cassette. Sí, obvio, entiendo las influencias. Pero su estética… Es demasiado grotesca, me parece una imitación burda de The Cure.

Sin embargo, el tiempo pondrá las cosas en su lugar y me va a confirmar que me estoy equivocando. De manera grosera. Que lo que estoy haciendo es un error absoluto. Que es parte de esta lógica por momentos fuera de control, que tiene que ver con la locura en la que estamos inmersos con mi equipo que no paramos de trabajar. Estamos sacados. Y eso, por momentos, me hace perder el foco.

No estoy pudiendo detectar todo el talento que hay en este trío, el potencial enorme del cantante que, me dicen, además es el que compone las canciones.

Sí, me acabo de morfar firmar a Soda Stereo.

Capítulo 7

LOS 80 – TODO VIENTO EN POPA – THE POLICE Y LA POLICÍA – LOS RAROS PEINADOS NUEVOS – CHARLY, NY Y *CLICS MODERNOS* – IBIZA – ALFONSÍN Y LA HIPER – CHAU CHARLY – ADIÓS AMIGOS – EL FIN DE UNA ETAPA

Cuando Pedro anunció su salida de Serú, yo acababa de firmar con Interdisc, la empresa de Pelo Aprile, un acuerdo para la distribución y la difusión de mis sellos discográficos. Lo conté algunas páginas antes. La idea era llevar lo más lejos posible el crecimiento de los artistas nuevos que quería desarrollar.

Me parecía que las corporaciones, los grandes sellos, estaban dejando un hueco importante por no saber cómo trabajar y encarar la movida del rock nacional, que en ese momento estaba dando un salto cuantitativo y cualitativo sin precedentes de la mano de nuevos artistas.

Además, si miramos hacia atrás, en términos de producciones discográficas, salvo excepciones, en esas épocas siempre estuvieron más y mejor desarrolladas por sellos independientes como Mandioca, Talent y Sazam, y por tres jugadores fundamentales: Oscar López, Billy Bond y Jorge Álvarez.

La asociación con Pelo me daba un nuevo respaldo. Su compañía ya tenía fama de ser muy grosa en marketing, así que la alianza prometía ser muy seductora.

Y por otro lado, algo para nada menor, ese mítico viaje a Los Ángeles que me puso en la vida a mi tío Herb empezaba a dar sus frutos: me había profesionalizado, así que ya existía un respeto y

cierto consenso dentro de la escena local hacia mi empresa.

Sí, estaba haciendo las cosas bien.

El primer lanzamiento en conjunto con Interdisc fue el álbum debut de Dulces 16, que tenía un hit que se llamaba “Para tocar rock & roll”. A la banda llegué de casualidad, porque su mánager era un tipo que había venido a ensobrar vinilos de *Peperina,* cuando estábamos hasta las manos de trabajo por las ventas, en los depósitos de DBN. Era Fernando Moya, que con los años se convertiría en una pieza vital en mi empresa y también en un amigo de la vida.

El éxito de Dulces 16 fue tan groso que nos llevó a realizar la presentación oficial del disco en el Estadio Obras, en diciembre del 81.

Para esa época, como es sabido, la movida en circuitos off crecía cada vez más con lugares como Café Einstein –regenteado por Omar Chabán– y La Esquina del Sol, en Colegiales, que abrían sus puertas para que las bandas poco conocidas pudieran tocar. Yo curtía mucho esos espacios buscando nuevos talentos.

Ya tenía una buena estructura que comandaba desde mis oficinas en la Avenida Santa Fe y Rodríguez Peña, y de a poco empezaba a ser reconocido como un jugador local con performance para la actividad internacional.

Esa fama se le debía en parte a la realización del primer festival BUE. Pero que se potenció y explotó, más que nada, con la visita de The Police.

***

Acababan de reventar absolutamente todo con el lanzamiento de *Zenyatta Mondatta*, su tercer disco. Y habían pegado el batacazo a nivel mundial porque a la calidad y originalidad de los trabajos anteriores, les habían sumado dos hits demoledores: “Don’t Stand so Close to Me” y “Do Do Do, De Da Da”.

Sin embargo, y esto es lo más lindo para un productor, por más que estuvieran en su momento de gloria, venían a la Argentina por un cachet muy bajo porque los números los habíamos cerrado antes

de que explotaran. Y digo “habíamos” porque la visita la produje en sociedad con Ricardo Fabre, que por esos días estaba inaugurando su discoteca New York City, en Colegiales, y Dardo Ferrari, socio de Juan Alberto Badía en la productora que tenía los equipos con los que había hecho la movida de los videosclips en el Luna Park.

Miles Copeland, hermano del baterista y mánager de la banda, estaba de un humor terrible negociando conmigo un plus de dinero, porque además de bajo, el cachet era fijo, y cuando veía lo recaudado en los tres conciertos programados sabía que podía llevarse algo más.

En el show de la inauguración de la discoteca New York City conocí a la boletera del lugar. Me enamoré, por primera vez en mi vida. Era Pato Turchi, una chica de Banfield que en esa época acababa de abandonar sus estudios de medicina a tres materias de recibirse. Cinco años después, en julio del 85, nació Federico, nuestro hijo.

***

Volviendo. El show de Obras, que era el más importante de la gira, había agotado todas las entradas un par de días antes de la función.

La anécdota que se viene es conocida, pero vale la pena contarla una vez más, y desde bien adentro. En esa época no se usaban vallas de contención, y era usual que los encargados de la seguridad se ubicaran adelante del escenario para que la gente no se subiera. Al promediar el show el público deliraba. En el medio del caos, una chica intentó llegar al escenario, y un policía de la Federal le sale al cruce de manera violenta. Viendo esto mientras tocaba, el guitarrista, Andy Summers, se acercó y le pateó la cabeza al cana y le voló la gorra al carajo.

Yo no podía creer lo que estaba viendo. Salí corriendo tratando de evitar que la policía frenara el concierto. Hice de todo para convencerlos de que esperaran a que finalizara el recital y que, en todo caso, arrestaran a Summers después. Cuando logré llevarme al oficial que había sido pateado y al jefe del operativo a mi oficina –que tenía dentro del estadio–, sabía que disponía de una media hora

que valía oro para negociar.

Las conversaciones arrancaron durísimas. Viendo un poco la que se le venía, Miles Copeland bajó de golpe las exigencias del bonus que me reclamaba, y preguntaba si existía la posibilidad de una fianza en un juzgado. Mientras tanto, los policías exhibían un ataque de nacionalismo que los llevaba hasta a reivindicar los derechos sobre Malvinas que "los ingleses nos habían usurpado" como estrategia para subir la coima. Un delirio. Y ahí apareció, claro, la posibilidad del vil metal para endulzar los bolsillos del policía damnificado y del jefe del operativo.

Después de negociar, y una vez acordado el monto, pidieron también que Summers se disculpara personalmente con el policía. Le consulté a Miles y me dijo que sí, que estaba OK. Volvimos a los camarines, y aunque el mánager ya le había dicho a Summers que estaba todo arreglado, cuando vio al cana se puso blanco del cagazo. Le pidió perdón en todos los idiomas posibles.

Y así pudimos seguir la gira, en la que, además, se grabó un video en Mar del Plata que integraba retratos y experiencias del tour alrededor del mundo, que luego se editó como *The Police around the World*.

En esa época, la agencia FBI (Frontier Booking International) manejaba, además de a The Police, también a R.E.M., Red Hot Chili Pepers, UB40 y otras glorias de comienzos de los 80. Después de los conciertos de The Police –hablamos de diciembre del 80–, para capitalizar contactos me fui a Nueva York a la primera presentación que hacían en el Madison Square Garden.

Obvio, en el concierto estaban la mayoría de los capos de la industria de esa época, y los hermanos Copeland no paraban de contar la anécdota con el policía en la Argentina. Me sentía un ganador total. Obviamente esto me dio una reputación internacional importante.

Al mismo tiempo, empezaba una relación personal y amistosa con Sting, que se había asustado por lo que había ocurrido.

***

Y mi productora seguía creciendo. Además del éxito obtenido con los conciertos de Mercedes Sosa, del impresionante debut de Charly como solista que teníamos por delante, *Yendo de la Cama al living* –que lo íbamos a presentar en diciembre del 82–, y la cada vez más nutrida actividad internacional, habíamos focalizado en la explosión del circuito off que despuntaba.

De más está aclarar que por esos días, el marco político tenía como centro la guerra de Malvinas, que había llevado, como todos también sabemos, a la prohibición por parte del gobierno militar de la difusión de música en inglés, algo que implicaba que ni siquiera sonaran los Beatles o los Stones, por ejemplo, y al mismo tiempo se fomentó la rotación de cualquier cosa que fuera en español. Eso le dio gran difusión a la producción local, es cierto, pero también permitió que nos atormentaran con una rotación obscena de grupos españoles como Barón Rojo.

Una atrocidad cultural, siempre estuve en contra de ese tipo de nacionalismos.

Y fue ese mismo nacionalismo patético lo que llevó a los militares a convocarme a mí, y a Alberto Ohanian y Pity Iñunigarro, los otros dos productores más importantes de la época, para que organizáramos el famoso Festival de la Solidaridad Latinoamericana en plena euforia belicista en las canchas de rugby del Club Obras.

Sí, obvio, debe ser uno de los eventos más discutidos y controvertidos en la historia del rock nacional. Lo sé, lo tengo muy claro.

Pero dentro de los elementos con los que pudimos manejarnos, de nuestra parte fue una "utilización" del evento para poder mandar un mensaje pacífico global y poner, desde el rock, un freno a ese clima maníaco y exaltado que se vivía. Una locura alimentada por los medios que confabulaban para crear una euforia tipo mundial de fútbol en relación con una absurda guerra que iba a costar la vida de muchos chicos que participaron en ese conflicto bélico.

Músicos y productores teníamos en claro que los militares nos querían utilizar. Eso era obvio. Pero como el concierto se iba a televisar, coincidíamos en que era una oportunidad única de poder

decir lo nuestro: no íbamos a hablar de soberanía, y, mucho menos, hacer algún comentario contra los ingleses. Lo nuestro era nada más que mandar un mensaje de paz y tirarle una onda a los colimbas que habían mandado a la guerra. Eso. Hacer algo así en ese momento era absolutamente subversivo y transgresor. De hecho, el festival lo cerramos con "Algo de paz", de Raúl Porchetto, con todos los músicos arriba del escenario. En lugar de elegir ser parte de la euforia nacionalista, elegimos bajar los decibeles.

Y en eso coincidieron todos los músicos.

Los únicos que tuvieron el convencimiento y la claridad para decir de entrada que no iban a ser parte del festival fueron Virus y Los Violadores.

***

En fin, volvamos. Con la productora seguíamos creciendo de manera impresionante. De hecho, ampliamos espacio y sumamos a Andy Cherniavsky y a Claudio Clota Ponieman, que trabajaban con nosotros pero de forma independiente. Hacían las fotos y los diseños gráficos de todos los discos y el arte de los shows. Eran tiempos de trabajo intenso, éramos una usina creativa importante.

En ese contexto, por ejemplo, el show de Charly en el que presentó *Yendo de la cama al living* en el Estadio de Ferro, tuvo una producción nada común para la época, con esa escenografía de Renata Schuscheim que sobre el final simulaba un bombardeo mientras sonaba "No bombardeen Buenos Aires". Una locura.

¿Las bandas que tocaron como soporte? Eso nos da una idea de cómo venía la cosa: Sueter y Los Abuelos de la Nada. Una pavada.

Fueron años en los que no paramos. Entre otros, hicimos el management de Virus, Celeste Carballo, La Torre, GIT, Nito Mestre (con un disco en vivo que incluía "Cenicienta", que por entonces era la cortina de un ciclo de cuentos de ficción que interpretaba Soledad Silveyra), Los Abuelos de la Nada y Los Twist.

¿Algunos discos que sacamos?

• *Los Abuelos de la Nada*, el debut de Los Abuelos de la Nada

y el posterior, *Vasos y Besos.*

• *La dicha en movimiento* el debut de Los Twist, producido por Charly.

• *Recrudece,* el segundo de Virus (que se habían ido de Sony).

• *La reserva moral de Occidente* y *Lluvia de gallinas,* los dos primeros de Sueter.

• *Escondo mis ojos al sol* de Nito Mestre.

• *En el medio de la ciudad,* el segundo de los Dulces 16.

• *El tiempo es veloz* de David Lebón.

• *G.I.T.,* el disco debut de Pablo Guyot, Willy Iturri y Alfredo Toth.

Y atenti, porque todos estos discos tuvieron sus respectivas presentaciones en Buenos Aires y en tours por todo el país.

Al mismo tiempo, por fuera de mi productora, la escena local avanzaba como una aplanadora de una calidad artística inédita. Spinetta en plan solista con los discos *Kamikaze* y *Mondo di cromo*, León Gieco, luego del exitoso álbum *Pensar en nada*, se embarcaba en *De Ushuaia a la Quiaca*, se armaban Patricio Rey y Los Redonditos de Ricota, aparecía Metrópoli, liderado por Isabel de Sebastián, una de las mejores voces de la historia del rock nacional, se formaba Sumo, la movida de la trova rosarina presentaba a un cantante como Juan Carlos Baglietto, que editaba su debut *Tiempos difíciles* (donde aparecían a la luz las primeras composiciones de Fito Páez), Virus editaba su primer disco, *Wadu Wadu*, Zas confirmaba su buen momento luego de haber actuado como soporte de Queen en su tour por la Argentina, aparecían Los Violadores, se presentaba La Torre, una banda de Lanús con una cantante llamada Patricia Sosa y un violero excepcional –el negro García López–, Pappo consolidaba Riff, Lito Vitale presentaba a MIA.

Y al mismo tiempo, Soda Stereo iniciaba su carrera con su primer disco. En su momento, me habían hecho llegar los demos.

***

Y sí, no la vi venir. Justo a mí se me escapó Soda.

Lo que demuestra que, a veces, cuando uno está metido en un ritmo frenético se puede perder el foco. Somos seres dinámicos y cambiantes, aun en un mismo día, en donde uno puede estar cansado o con otra cuestión en el bocho, y por eso se pueden cometer este tipo de errores. Ojo: también pasa que no siempre se puede ver *ese plus* que tiene un proyecto.

Como sea, son las reglas del juego, y a veces es inevitable equivocarse y perder.

Así y todo, creo honestamente que por cantidad y calidad de producción, los 80 fueron quizá la etapa más interesante del rock nacional.

***

Un ejemplo. Parte de la locura, de ese frenesí del que hablaba antes, fue lo que nos pasó en la presentación del segundo disco de Sueter en el Teatro Coliseo. Por aquella época, se había empezado a correr esa bola de que los Kiss pisaban pollitos en sus shows. Y Sueter había editado *Lluvia de gallinas*. Tuvimos una idea algo polémica, por decirlo de alguna manera: se nos ocurrió hacer una lluvia de gallinas real soltándolas en el escenario. Conseguimos un montón de animales de un corral y los largamos en el escenario, pero algún boludo pensó en que tirándolos a las plateas se lograría lo que hoy se conoce como una “experiencia inmersiva”, creyendo que la gente las iba a atajar. El problema fue que no contábamos con que no lo iban a hacer, y no solo eso, algunas gallinas caían sobre los apoyabrazos de las butacas, y quedaban fritas ahí nomás. Un grotesco absurdo, bizarro y altamente condenable. De más está decir que los responsables del teatro se pusieron como locos. El Coliseo pertenecía a una institución que depende de la Embajada Italiana. Fue una irresponsabilidad total de nuestra parte, una locura absoluta que es una foto del momento de exaltación en el que vivíamos.

***

A la presentación del segundo disco de Los Abuelos de la Nada en el Luna Park vinieron Carlos Narea, mánager en España de Miguel Ríos, y el Mariscal Romero, el legendario conductor de radio y productor del sello Chapa, también de España, gente con mucho oficio en el tema de producción de estudio y que luego se convertirían en grandes amigos. Ambos veían el talento local que teníamos, pero al mismo tiempo me remarcaban que los niveles de producción en estudio estaban por debajo de los estándares de España, que por ese entonces ya exportaba música al resto de Latinoamérica. Así que para entrar al mercado español como correspondía, había que mejorar el sonido.

Y, obviamente, Charly era el indicado para empezar esta etapa.

Fue así que encaramos el plan de ir a grabar a los Estados Unidos su segundo disco solista, *Clics modernos*.

Fue en el verano del 83.

***

Nueva York no fue al azar.

En la ciudad contaba con la ayuda de mi amigo Pirin, radicado desde el 74. Él se encargó de la coordinación y de la logística, y fue el gestor para alquilar un departamento en el Village, una zona ideal para que Charly se instalara, muy cerquita del estudio que queríamos para grabar, el famoso Electric Lady. El estudio era el top de Nueva York, salía 250 dólares la hora. Pirin negoció directamente con los dueños, la familia Selby y su hijo Alan, que lo administraban, y que se lo habían comprado a los sucesores de Jimi Hendrix, su propietario original. Consiguió que nos rebajaran la hora a 75, pagando en efectivo y usando la sala C. Como si fuera poco, también negoció con Joe Blaney, que tenía en sus créditos haber sido el técnico de grabación nada más y nada menos que de The Clash en *Sandinista*.

Charly ya se había abierto musicalmente al post punk y la new wave. Era feliz viviendo en Manhattan. Pero, al mismo tiempo, tuvo un quiebre grande: tomó conciencia de que en la Argentina era el mejor, pero en Nueva York se avivó de que el mundo no tenía ni

idea de quién carajos era. Se había dado cuenta de que era un ídolo de cabotaje que no jugaba a nada en las grandes ligas internacionales. Una verdadera injusticia, porque hubiera merecido tener un reconocimiento internacional más importante. Pero eran otros tiempos, la información no fluía como hoy y los circuitos de difusión eran mucho más cerrados. Era imposible que alguna radio indie o de *college* difundiera rock en español.

Entonces empezó a hacer boludeces. Pavadas como alquilarse limusinas todos los días para cualquier viaje, o ir a la tienda de música Alex, en la 48th St., y gastarse varios miles de dólares por visita.

Sí, Charly.

Como sea, la producción tenía que seguir adelante. En algún momento apareció Pedro Aznar, que grabó algunos bajos, y las baterías las hizo un músico de sesión extraordinario llamado Casey Scheverell.

A mitad de la grabación, Charly fue a un show de Bowie en el Madison Square Garden, presentaba nada más y nada menos que *Let's Dance*. Al otro día me comentó que tenía resuelto cómo quería que fuera el concierto de presentación de su álbum: luces blancas y él vestido con un traje similar al del Duque Blanco –sí, una copia burda de lo que acababa de ver.

Con tanta distracción, la grabación empezaba a retrasarse. El alquiler del loft venció antes de que termináramos, y ya teníamos fecha para volar a Los Ángeles, en donde Larry Carlton iba a grabar las guitarras, así que Charly se mudó al hotel donde yo me alojaba, el Sheraton de la Séptima Avenida y la 55th st. Los últimos días el ritmo de grabación fue imparable. No había forma de atrasar las fechas de Los Ángeles.

Cuando Charly terminó la última sesión, nos fuimos cada uno a su cuarto del hotel con la sensación de la tarea cumplida. Pero, a las seis de la mañana me llaman de conserjería y me piden si puedo ir a ver qué pasa en la habitación de Charly, porque en el cuarto de abajo estaba cayendo yeso derretido del techo en la cabeza del huésped. Cuando abrimos la puerta, la habitación estaba inundada.

Charly había preparado la bañadera para darse un baño de inmersión con agua caliente antes de quedarse completamente dormido.

Demás está decir que la cuenta de los extras por ese tipo de gastos no hacía más que incrementar el desfasaje en el presupuesto que veníamos manejando para la producción del disco. Creo que por lo que nos cobraron por los arreglos de los dos cuartos nos comprábamos un departamentito en Manhattan.

Puteé de arriba abajo a Charly. Y nos fuimos a Los Ángeles.

Cuando llegamos al hotel en el que nos íbamos a alojar, mientras estábamos haciendo el check in, Charly, que manualmente siempre fue muy torpe, caminaba con su valija en la mano, zarandeándola de manera un poco descuidada. En un momento hizo un movimiento brusco, y sin querer se le escapó. La valija salió volando, con tanta mala suerte que pegó de lleno contra un vidrio que cubría una de las paredes del lobby.

Estalló en mil pedazos. Se hizo literalmente mierda.

Ante tanta contrariedad nos empezamos a cagar de risa. Creo que fue uno de los antecedentes que lo inspiraron para que en *Piano Bar* compusiera “Demoliendo hoteles”.

***

Las jornadas con Larry Carlton fueron en un estudio montado en su casa. Charly lo admiraba por haber trabajado con su grupo Steely Dan y con Joni Mitchell. Su aporte para los tres temas en los que participó –incluido el hermoso solo de “Los dinosaurios”– fue un lujo.

La idea era mezclar en Los Ángeles, pero Charly estaba encantado con Blaney y el trabajo que había hecho. Tenía realmente todo el sentido que él se ocupara de la mezcla final. Y por la buena onda que habían pegado, le consiguió cuarenta horas para terminar el disco. Fue una buena manera de ahorrar dinero porque nos habíamos ido al carajo del budget original. Le pedí nuevamente a mi amigo Pirin que se encargara de todo en la supervisión de lo operativo en la mezcla y corte final en Sterling

Sound, uno de los mejores estudios de mastering del mundo, en Nueva Jersey, mientras yo volvía de Los Ángeles a Buenos Aires.

Tenía que ocuparme de todos los shows que estaban programados, entre otros, la llegada de Rubén Blades para tocar con Los Abuelos en Obras, y la presentación del disco de Los Twist, en donde me había comprometido a hacer de DJ, mi primer oficio.

***

A esta altura de nuestra (intensa) relación, era obvio que Charly sintiera celos de otros artistas que yo producía y que vendían tanto o más que él.

Una de las formas de "decírmelo" sin hablar, fue pintando grafitis en el cuarto piso de mi oficina mientras yo estaba reunido con su mamá, Carmen Moreno, en el piso de arriba, haciéndole una liquidación porque ella le controlaba un poco las finanzas. Justo en ese momento, mi secretaria me llama para advertirme que Charly estaba sacado pintando con aerosol todas las paredes. Dejalo, después vemos, le dije.

No le comenté nada a su mamá para no alarmarla, y terminé con la liquidación. Pero algo estaba claro: la relación con Charly estaba deteriorada.

A partir de entonces, Fernando Moya y Pepe Vinci iban a ocupar el lugar de mánagers personales de Charly para sacarnos a ambos el desgaste del día a día.

***

Inmersos en ese clima, llegamos a programar la presentación del disco en La Plata, con un mix de escenografía entre lo minimalista que quería Charly, más el aporte de Vivi Tellas. Era tal su grado de ira e inestabilidad emocional que durante el show hizo mierda toda la puesta.

La banda armada para la ocasión era fantástica: los que luego serían G.I.T. (Pablo Guyot en guitarra, Alfredo Toth en bajo y Willy Iturri en batería), los vientos de Los Twist (Dany Melingo y el

Gonzo Palacios), más Fito en teclados y Fabi Cantilo en voces.

Demoledores.

Esa banda es una de las razones por la que los cuatro shows que programamos en el Luna Park para presentar *Clics modernos* fueron un éxito, pese a que a un sector más conservador de sus seguidores no le gustaba este cambio en la música de Charly, que sonaba menos "local". Y ese descontento se hacía mucho más notorio en el interior, en donde cada conferencia de prensa terminaba con Charly puteando a los periodistas al grito de "psicobolches". En ese contexto, con ese clima, hubo que llevar adelante una gira muy dura. Pero, en paralelo, el disco –un discazo– fue ganando en ventas y difusión. Además, si bien ese sonido nuevo y fresco había espantado a los seguidores más duros e intransigentes y conservadores del tradicional rock nacional, por otro lado había logrado que un montón de adolescentes que ni sabían quién era se volvieran locos y lo adoptaran como ídolo. Fue un disco que les partió y les abrió la cabeza.

Por esa época produje para EMI "Por qué cantamos". Un proyecto sobre el poema de Mario Benedetti que pasaba por la unión eventual de Nito Mestre, Juan Carlos Baglietto, Celeste Carballo y Oveja Negra. Fue una gira nacional. La tranquilidad "folk" del tour, en comparación de lo que vivía por ese entonces con García, fue como un oasis. Funcionó muy bien.

Pero el hecho de grabar *Clics modernos* afuera del país y las ventas que estaba teniendo, sumadas a otras experiencias de grabación y producción que estaban ocurriendo en paralelo, hicieron que pensara seriamente en producir en el exterior.

La tierra prometida sería Ibiza, en donde el Mariscal Romero tenía un estudio llamado Mediterráneo.

***

Con La Torre –banda de la que era nada más que mánager– logré que RCA nos financiara la producción de su disco en la isla. Luego se sumaron Los Abuelos de La Nada para grabar *Himno de mi corazón*, y Los Twist con su segundo disco, *Cachetazo al vicio*,

además de G.I.T. para hacer lo propio con su disco debut, con producción de García, que se sumó al tour de Ibiza, en donde yo ya estaba en el circuito mental al que Frank Zappa llamaba “cocaine decisions”.

A pesar del descontrol, el análisis en lo que se refería al negocio estaba bien planteado: vendía muchos discos en el mercado local, y con buena producción iba a poder exportar y vender en el resto de Latinoamérica y España.

Pero no contaba con un imprevisto letal: el gobierno de Raúl Alfonsín había cerrado un acuerdo con el FMI y la moneda argentina se devaluó fuerte en un momento en el que me había empeñado en dólares para todas esas producciones. Y a esto hay que sumarle el costo del viaje de Charly a los Estados Unidos para mezclar *Piano Bar,* su tercer disco solista, nuevamente con Joe Blaney, en los estudios Electric Lady.

***

La devaluación me agarró con todos esos discos producidos con gastos en dólares, y un menor ingreso en pesos por las ventas de esos discos en vinilo y cassettes. Así que tuve la idea de redoblar la apuesta poniendo más plata en publicidad para hacer más volumen de venta.

La inversión en medios fue demencial.

Pero la estrategia no funcionó, aun habiendo incrementado las ventas.

Así que, en esa etapa gloriosa desde lo artístico, y con un nivel de producción muy alto en calidad, me faltó resto para cerrar el círculo. Terminé casi en bancarrota, más que nada con mis sellos discográficos.

Por eso, como no podía cumplir con los compromisos asumidos, terminé vendiéndole a Pelo Aprile todo mi catálogo por el pasivo que tenía acumulado, con el compromiso de respetar los acuerdos que había cerrado con cada artista. En términos económicos, todo el esfuerzo había sido en vano, con plena conciencia de que tenía un par de joyas en ese catálogo.

Pelo ya era el distribuidor de todo el material, por el convenio que teníamos firmado. Así que les comuniqué a los artistas que a partir de entonces, debían arreglar sus contratos discográficos con él.

De todas maneras, seguía con la agencia de booking y management de todos los artistas desde mi nueva oficina de Alem y la Avenida Córdoba. Pero el trabajo seguía siendo desgastante, me demandaba un ritmo de vida intenso y me resultaba difícil bajar un par de cambios como sentía que lo estaba necesitando.

Además, uno: en el horizonte asomaban las ganas de ser padre. Y de ser un padre dedicado a la crianza capaz de destinar tiempo de calidad y no marginal. Así que ese deseo era medio incompatible con la vida que estaba llevando. Y dos: empezaba con el proyecto de tener mi propia FM, lo que posteriormente se convirtió en la Rock & Pop. Y con eso aparecieron los reclamos de algunos de mis artistas que me planteaban por qué sus temas no tenían más rotación en mi radio. De mi parte, no quería ni iba a aceptar ningún tipo de condicionamiento acerca de qué tenía que sonar en Rock & Pop.

Estaba cansado. Muy cansado. También un poco harto. Entendí que era mejor ser solamente productor de los shows que me interesaban y abandonar el día a día como mánager.

Tenía que salir de esa convivencia con los artistas.

Siempre dije que ser mánager es como estar casado. En cambio, como productor, me convertía en amante y me evitaba el desgaste de la convivencia.

Listo. Decisión tomada.

En la historia del show bussiness lo usual es que los artistas abandonen o despidan a sus representantes o mánagers, pero en este caso el orden se alteraba.

Se lo comuniqué primero a mi equipo, al que le ofrecí que siguieran ellos con sus respectivos artistas –si ellos aceptaban–, y luego comencé a informarles a los artistas personalmente.

Me pareció que, por historia, por lo vivido, debía empezar por Charly. Me costaba encararlo, hasta que un día vino a reprocharme

un aviso que había publicado en una revista de la agencia, en el que anunciaba a todo mi staff artístico. Me encaró diciéndome que no tenía problemas en que dijera que lo representaba, pero que no quería compartir avisos con otros artistas, como si fuera uno más. Además, me dijo que tampoco le gustaba la foto que había elegido. Ahí nomas recogí el guante, y de bolea se la clavé al ángulo: no te preocupes por la foto, le dije, tampoco por el aviso, porque no te voy a seguir representando, no voy a seguir con la agencia. Tomate el tiempo que necesites, incluso Moya puede seguir trabajando con vos. Pero sabé que esta decisión no tiene retorno.

Se quedó pálido.

Después de eso, informé la decisión al resto de mis artistas.

***

Cerrando esta etapa de mánager y productor de Charly, me permito una reflexión. Fue y debe ser muy duro tener que ser quien es. Ser nada más y nada menos que Charly García. Charly, un genio. Un genio que tuvo que pelear una y mil batallas en una sociedad que ama encasillar todo lo que toca y que siempre lo corrió de atrás, que siempre entendió sus mensajes con un delay importante.

Quizás la síntesis de esto que quiero decir esté en el estribillo de "Inconsciente colectivo": "Mama la libertad, siempre la llevarás dentro del corazón. Te pueden corromper, te puedes olvidar, pero ella siempre está".

Charly siempre tuvo claro esto en su ADN. Y pagó muy caro por defender esa esencia.

Pero, volviendo a mí, debo reconocer que lo que me llevó a tomar esta (sabia) decisión pasaba por otro lado. Y es que, como ya adelanté, Pato, mi mujer de entonces, estaba embarazada y en pocos meses iba a nacer Federico, nuestro hijo.

Mis prioridades en la vida pasaron a estar muy claras.

Suena el teléfono.

Es Coti Nosiglia que me propone que nos encontremos el domingo a la noche en Rond Point, la confitería que está justo enfrente de ATC.

Recibir un llamado del Ministro del Interior no deja de inquietarme un poco. Sí, obvio, estamos en democracia, pero todavía suena en mi cabeza algún que otro eco de épocas un poco más jodidas. Pero nada que ver. Cuando me encuentro, tiene muy buena onda. Lo único que quiere es comunicarme que el gobierno se siente incómodo con la cantidad de llamados y quejas que recibe. Me dice que cada lunes tiene que soportar que lo llame desde la curia hasta diferentes asociaciones de padres de familia, incluso, la mismísima Tradición, Familia y Propiedad. Que lo están volviendo loco, que por eso no puede concentrarse en su trabajo. Me aclara que no está en el ánimo del gobierno prohibir ni censurar nada, en absoluto. Pero que me deja la inquietud sobre la posibilidad de bajar un cambio con lo que estábamos haciendo en *Rock & Pop TV*. Que, si lo considero, le hago un favor. Un favor enorme.

Lo entiendo. Y lo entiendo al toque. Sobre todo porque, pese a al éxito, yo ya sé que es algo que no tiene futuro, que se nos está yendo de eje. Porque, en el fondo, no existe un proyecto televisivo. Las autoridades del canal no pretenden defenderlo y yo no tengo proyecto alternativo para continuarlo. Todos los caminos conducen a levantar el programa.

El contrato es trimestral, así que cuando llegue el momento de renovarlo, voy a decidir no hacerlo.

Capítulo 8

Y LLEGÓ LA RADIO – ROCK & POP – MARIO, LALO Y ARI – EL ÉXITO QUE HIZO HISTORIA – LAS NUEVAS ESTRELLAS – ROCK & POP TV – AIRE Y DESCONTROL – LA VUELTA DE DG DISCOS – BEGGARS BANQUET & 4AD – VOLVER AL EJE – BARAJAR Y DAR DE NUEVO

Toda mi vida escuché radio.

La de mis viejos fue simpre una casa "radiofónica". Mi viejo escuchaba a Héctor Larrea y Antonio Carrizo en Rivadavia, y en Radio Belgrano, a Hugo Guerrero Marthineitz. Ya lo conté al principio: mis primeras pasiones de radio, cuando estaba en la secundaria, fueron el programa de Adolfo "Fito" Salinas*, Música con Thompson y Williams*, y *Modart en la noche*. Ahí me enteraba de todo.

Ya de más grande, la radio me acompañaba mientras trabajaba. Durante el día escuchaba deportes y noticias, pero el momento que más gustaba era cuando a la noche ponía *Flecha Juventud*, con Juan Alberto Badía y Graciela Mancuso en Radio del Plata, o *9 PM*, conducido por Lalo Mir y Elizabeth Vernaci.

Pero el momento en que más radio escuché, y con oído más atento, fue cuando empecé a viajar al exterior. En los Estados Unidos había un crecimiento importante de las FM como medio, con muchas opciones, programaciones variadas, y bien segmentadas desde lo artístico, ya fueran las comerciales, conocidas como las Top 40, o las más rockeras y alternativas, o las *colleges* (indies) –que eran las que más me interesaban–, con propuestas 24/7, algo que en la Argentina todavía no existía. Las pocas FM que había por acá

eran apéndices de las AM. Incluso, ambas frecuencias transmitían en conjunto varias horas de programación. Un desperdicio.

Por mi parte, no tenía dudas. Estaba muy enfocado en llevar adelante la idea de un proyecto de FM, y tenía bastante claro adónde quería apuntar desde lo artístico.

Fue a mediados del 84 que hizo su aparición Marcelo Morano, director de FMR (FM Radio Rivadavia, radio de la su padre era uno de los dueños), y me comentó que la frecuencia de Radio Buenos Aires la querían ceder en alquiler. En aquella época, por la regulación local de medios, las FM eran un derivado exclusivo de los dueños de frecuencias de AM, así que no se podían vender.

Mejor. Me sentía seguro, convencido de que con ese formato podía ocupar el espacio y, sobre todo, confiaba todavía más en mi experiencia como oyente de toda una vida. Además, tenía a mi favor la experiencia de Morano, para mí, un maestro: se había criado en el medio radial, y, como si fuera poco, le gustaba lo que le proponía desde lo artístico.

Estaba todo dado para que lo hiciera.

***

Para arrancar con el proyecto había que poner diez mil dólares, y yo venía mal de guita después de la experiencia discográfica con las producciones en el exterior. Estaba casi quebrado, y le había cedido mi catálogo discográfico a Pelo Aprile para su sello Interdisc, por el pasivo que tenía. Desde lo financiero, sí, estaba KO.

Así que recurrí a mi anterior distribuidor discográfico de DBN, Vicente “Titán” Amorena, para que entrara con un porcentaje a cambio de ese aporte. Como contrapartida le garantizaba publicidades de sus sellos independientes. De entrada aceptó, pero después, cuando vio que la inversión iba ser más importante, prefirió bajarse del proyecto de manera más que amistosa.

Por suerte, Marcelo Morano traía como socio al director comercial de FMR, Raul Fernández, que tenía contactos con agencias y que podía hacer un aporte importante. Así que fue derecho a ocupar el lugar de Titán en la sociedad.

***

Rock & Pop la pensé de entrada con un esquema exclusivamente musical. Y ejercí su dirección artística teniendo muy en claro qué formaba parte y qué no de la rotación musical. Me resultaba difícil explicar, por ejemplo, por qué podía sonar León Gieco y no Víctor Heredia, siendo ambos exponentes de un acercamiento del folclore al rock o viceversa. O por qué no entraba Piero. O por qué Celeste Carballo sí, y Sandra Mihanovich no. O por qué Alejandro Lerner no, y sí su equivalente en inglés, Sir Elton John.

¿Cómo explicarlo?

La única explicación es que el criterio de selección estaba 100% anclado en mi subjetividad musical. En mi gusto.

Y esa fue la impronta. Ni buena ni mala: mía.

¿Arbitraria? Sí, claro, pero honesta.

Y ojo, porque, además, esos límites tan claros los fijé más allá de las presiones de la industria discográfica, que por esos años eran mucho más fuertes de lo que son ahora. Eran tiempos en los que la radio se presentaba como el único medio para construir un éxito musical, antes de la explosión de las plataformas musicales y de la rotación de videos.

Si bien, cuando apareció Rock &Pop el universo de las FM era más bien pequeño, en un primer momento teníamos el 80% del encendido de todo ese universo. Por eso, todas las discográficas me planteaban por qué no estaban sonando los artistas que ellos querían promocionar. Y mi postura fue siempre inflexible, intransigente, y no exenta de ganarme enemigos. Así que era muy posible que un artista se sintiera discriminado porque yo no quería que sonara en mi radio. Pero así las cosas: era un emprendimiento privado en el que tenía muy claro la estética y la artística que le quería dar.

Fui obsesivo, muy obsesivo en la construcción de la impronta musical de Rock & Pop. Pero, y más allá de mi arbitrariedad, también tenía la intención de hacer una radio popular. En ningún lugar del mundo, hasta ese momento, las radios de rock habían sido líderes en audiencia. En general, ese lugar lo ocupaban las Top 40 –

como ocurre hoy en la Argentina– o las que tenían un contenido Adult Contemporary.

Con Rock & Pop logramos que por primera vez una radio de rock fuera líder.

***

Avenida Belgrano al 300, ahí empezó todo.

Desde ahí se emitía, en un espacio en el que estaban Alicia Dayan, que era en ese entonces la mujer de nuestro socio Raúl Fernández comandando una administración muy pequeña (de una sola persona) y la discoteca que, en un principio, organizaban Elizabeth Leontief (que venía de Radio del Plata) y Quique Prosen (que había pasado por Radio Continental), y a la que tiempo después se sumarían Bobby Flores (que escribía en la revista *Humor*), Pablo Kolhuber (que se convertiría varios años después en el director comercial de la radio) y Miguel Martínez Rial (que venía de trabajar con Badía). Ellos eran los encargados de seleccionar lo que sonaba a lo largo del día. Todo locutado por Pato Parodi y Musso Barrera.

Me acuerdo de la alegría que nos trajo la primera pauta publicitaria. Era La Casona, una discoteca de Lanús. Años después les retribuí su confianza mandando a Prince en un domingo de enero del 91 (ya voy a contar la anécdota, no tiene desperdicio).

De arranque, la programación pasaba por doce horas de música programada por dos musicalizadores, que se repetía dos veces por día.

Siempre fui de la idea de que seleccionar buena música es una tarea sencilla, pero saber combinarla, es un arte. El arte de mezclar temas que son novedad, con hits y clásicos, es la clave del sentido de las radios musicales y de un trabajo absolutamente personal. Muchas veces, cuando me preguntan si tuviera que elegir un trabajo de los muchos que hice, ni lo dudo: musicalizador. Por más que pueda parecerlo, esa tarea hoy no se traduce en las playlist que se pueden escuchar en Spotify, por ejemplo, porque esas listas se confeccionan con algoritmos. Y mi concepción de cómo combinar

música pasa por un lado completamente distinto, implica un ADN mucho más artesanal.

¿Otro factor en el despegue de Rock & Pop? Los operadores. Fueron fundamentales. Tanto los de aire como los de estudio. Los de estudio, porque eran los que armaban la estética de los spots artísticos y comerciales, así que mucho del *mood* de la radio pasaba por ellos. Y los que hacían aire, por cómo enganchaban los temas y las tandas. Una vez más, tengo que reconocer mi obsesión por respetar esos armados para que tuvieran el efecto sonoro deseado, y, sobre todo, mis constantes llamados al control cuando no se respetaban, fuera la hora que fuera, fuera el día que fuera.

Insoportable.

Me acuerdo de que una noche, desvelado a las 4 am, me puse a escuchar la radio, y de repente el operador de turno cortó un bloque musical para ir a una tanda. Inmediatamente llamé por teléfono al control para decir que bajo ningún concepto se podía interrumpir o quebrar esa estructura musical. Al otro día se había corrido la bola de mi comunicación de madrugada y noté que todo el mundo había entendido el mensaje que confirmaba mi grado de exigencia y obsesión.

Y es que no se jodía, eso era Rock & Pop.

Tomando como experiencia la caída de mi sello discográfico, después de haber metido toda la guita que había metido en esa gran "inversión publicitaria" cuando quedé endeudado en dólares, me pareció que era necesario modificar la manera de hacer spots comerciales. Hasta ese momento, los spots de la tanda se vendían por palabra y se agregaban unos segundos de musicalización (se le decía "ráfaga musical"). La idea de un spot con audio todo el tiempo le daba otra dinámica a la pieza de publicidad, y fue un cambio importante en el medio. Fue oxígeno puro.

Otro aporte distintivo de la radio: los jingles que hacían los mismos músicos, en los que cambiaban las letras de sus temas, y se usaban como separadores de bloques musicales o de tandas publicitarias.

Cuando el flaco Spinetta me llamó para contarme que me había

hecho uno con su tema “Camafeo” porque le gustaba la radio, fue la confirmación de que estaba haciendo las cosas bien.

Íbamos por buen camino.

***

Todas las radios que creé las generé desde un concepto musical.

Me pasó con Rock & Pop. Y me iba a pasar después con otros proyectos como Aspen, Metro, Spica y Kabul. En ese sentido, corría el riesgo de que la rigurosidad de esa subjetividad artística pudiera, en algún punto, también jugarme en contra.

Por ejemplo, yo no pasaba mucha música Adult Contemporary, hasta que apareció Radio Láser –luego Aspen–, que sí respondía a ese formato musical. Otra FM que me sacó mucho espacio fue FM Latina, que programaba música que yo no ponía y que tenía una demanda de público más que intersante. De hecho, fue la primera radio que en una medición de rating nos desplazó del primer puesto.

Y esa competencia la tuve más que nada en el arranque, durante poco más de un año, cuando la programación de Rock & Pop pasaba más que nada por música anunciada por locutores.

Ahí me avivé de que el modelo inexorablemente se iba agotando y había que buscarle una vuelta.

***

Mientras masticaba ideas para cambiar algo de la artística de la radio, en una FM que se llamaba Okey, de Radio Argentina, había dos pibes que tenían un programa que nos estaba haciendo sombra a la noche: Mario Pergolini y Ari Paluch.

Era una dupla fuerte, fresca. Me acuerdo de que una noche de Navidad, yendo para la casa de mi mujer de entonces, que vivía en Lomas de Zamora, los escuché haciendo el programa en vivo, con unas ganas y un espíritu que me sorprendieron. Así que decidí incorporarlos para hacer un programa. Ellos se estaban por quedar sin frecuencia, así que la negociación no fue para nada difícil.

Volviendo. Por más que Mario fuera terrible fan de Soda Stereo, y Ari de Miguel Mateos en Zas, en ese entonces, los chicos estaban en armonía, y fue a ellos dos a los primeros que fui a buscar para que se sumaran al nuevo proyecto de programación de la radio.

Casi en paralelo, lo convoqué a Lalo Mir, a quien ya conocía de su época de FM del Plata, para proponerle un programa a la mañana. Me dijo que estaba loco, que no iba a funcionar en ese horario, pero que igual asumía el desafío. Ese fue el puntal para lo que luego se convirtió en *Radio Bangkok*, que iba a terminar de tomar forma con la incorporación de Bobby Flores y del diseñador gráfico de las tapas de mis producciones discográficas, Carlos Masoch, más conocido como Douglas Vinci.

Justo antes de lanzar oficialmente la programación nueva con los cambios que había diseñado, nos sorprendió el levantamiento militar de la nefasta Semana Santa del 87. Entonces decidí que la radio, siendo tan escuchada como era, no podía continuar con el mismo chip con el que venía. Era momento de tomar compromiso. Esa noche, la del levantamiento de "los carapintadas", llamé a Mario, Ari y Lalo y les dije que había que hacer el aguante desde la radio. Así que desde el aire les dimos espacio a todos los personajes de la cultura, la actualidad y el periodismo que quisieran hacerse escuchar. Como nunca antes, Rock & Pop se puso al servicio de la actualidad. No paramos hasta escuchar el famoso "Felices Pascuas, la casa está en orden". De alguna manera, ese momento constituyó la génesis que marcaría para siempre a la radio: una manera de comunicación espontánea, sin estereotipos, con la "libertad de pensar" como bandera del proyecto.

Al toque pusimos al aire el primer programa que tuvo la radio, *Feedback*, conducido por Ari y Mario.

A los pocos días, Lalo y Bobby despegaban con *Radio Bangkok*.

Radio Bangkok fue un proyecto que empezó sin un esquema demasiado estructurado, lo que permitió ir sumando secciones y personajes que lo alimentaban y lo reinventaban todo el tiempo. Así aparecieron Douglas Vinci y Quique Prosen, que estaba en la coordinación y producción general.

Y Lalo siempre fue un animal de radio. Alguien que manejó como pocos las posibilidades de lo sonoro para disparar la imaginación del oyente. Y eso supo convirtirlo de inmediato en un activo fundamental de sus aportes al medio. Algo extraordinario. Completamente nuevo. De hecho, me pregunto si hoy –que tantas radios van en streaming– programas como *Radio Bangkok* hubieran sido viables. Creo, y esta es una opinión muy personal, que toda la nueva tecnología le saca mucha magia a la radio.

Y quizás en esto ancló el éxito del programa: en abrirle la mente al que escuchaba para volar y llegar a lugares impensados. En *Radio Bangkok* lo innovador pasó por darle lugar a la participación del oyente, que poco a poco se iría transformando en uno de los motores del programa al aire.

Otro de los que tuvo su debut al aire en ese programa fue el Ruso Verea, que creaba una suerte de viaje de egresados de colegio al Golfo Pérsico, con todo lo que eso implicaba. Todo esto contribuía a la matrix del programa. Realidad, fantasía, situaciones absurdas, ironía y una dinámica especial hacían un producto único y revolucionario para la radio de esos años.

***

A fines del 88, la relación entre Mario y Ari, que venía deteriorándose de a poco, terminó de romperse. Ambos encontraron razones por las que consideraban que se sentían mejor haciendo el programa sin el otro. Así que cada uno se fue por su lado a cubrir las giras de sus amigos por Sudamérica, Mario con Soda, Ari con Zas.

Y así fue que se dividieron en dos programas. Por un lado, Ari a la tarde pasó a conducir *Maratón*, acompañado por Gabriela Radiche, una locutora que empezaba y que le generaba contenidos artísticos con mucho potencial.

Mario convocó para su nuevo programa a Eduardo de la Puente, que ya estaba en la radio haciendo separadores y aportes artísticos, y trabajando en la revista *Rock & Pop*, un proyecto que habíamos lanzado en paralelo aprovechando el éxito de la radio, que era un

buen producto, pero que ni a palos estaba cerca del fenómeno de la frecuencia.

Juntos armaron *Malas Compañías*, un programa que hizo historia.

***

El éxito confunde y marea.

Y cuando uno está en una nube de pedos tan fuerte como fue la repercusión de Rock & Pop, inevitablemente siente que puede hacer lo que se le cante.

Así que decidí meterme en la TV.

Y está claro, a esta altura lo puedo decir, que la necesidad de masividad de la televisión y los códigos de la radio no eran compatibles (estas lecciones se aprenden cuando uno escribe su propia experiencia).

El tema es que el equipo –todos nuevas estrellas de la radio– se me empezaba a ir de las manos. Y eso fue en parte por la incursión en la televisión con *Rock & Pop TV*. Era un mundo con códigos que no conocíamos. Ni un poco.

La idea del programa era un combinado entre música con bandas en vivo y videoclips, con algo de humor. Una mezcla de la anarquía de *Radio Bangkok* con la conducción y el carisma de Mario Pergolini. Además de los conductores (Mario, Lalo, Bobby y Douglas, con participaciones mías), se incorporaron Raquel Mancini y Lara Silverman.

La necesidad del rating nos presionaba. *Rock & Pop TV* competía en el mismo horario con Gerardo Sofovich, dueño histórico de las noches de los fines de semana. Yo tenía claro que él tenía el liderazgo de la franja, y también que únicamente con música no le podíamos pelear.

Por esa época, Telefe tenía en el aire un ciclo de cine que se llamaba *Hollywood en castellano*. En un momento dieron *10, la mujer perfecta*, la peli en la que está esa escena famosa en la que Bo Derek sale del mar corriendo y se le marca todo. Se me ocurrió, para ironizar sobre la manera en la que Sofovich utilizaba a las mujeres,

inventar el segmento “largo de pecho”: un desfile de chicas que se metían con poca ropa en una pileta y que cuando salían se les marcaba todo. Como a Bo Derek.

Pero, no contábamos con que el éxito de ese segmento se iba a comer al programa entero. Enseguida pasó a ser lo más importante, y lo que el público más esperaba. Tampoco vimos venir los problemas que nos iba a ocasionar. En primer lugar, con nuestro principal auspiciante, Pepsi. Ellos me decían que sus mediciones del programa les daban buenos resultados en la gente joven, pero muy malos en las amas de casa, que eran las que, en definitiva, iban al supermercado a comprar las gaseosas.

También sabía que era un contenido que tenía un techo muy bajo y que no era lo que quería hacer. Lo habíamos pensado para llamar un rato la atención, pero no me gustaba lo que se había generado alrededor. Lo que era una mirada irónica sobre cómo la televisión utilizaba a la mujer se transformó justamente en aquello sobre lo que ironizábamos.

Y era lo que todos querían ver.

Literalmente, el “largo de pecho” se estaba comiendo al programa.

***

Si bien para mí la transgresión siempre fue una herramienta válida –y ni hablar en una sociedad tan pacata como la de la época–, Con *Rock & Pop TV* estábamos entrando en algo más decadente que transgresor, nos achanchábamos sin vuelo. Contábamos el mismo chiste varias veces. Además, la tele, con toda esa fama y notoriedad que da en la pantalla, había generado en el equipo un efecto nocivo, nefasto. Ni hablar de los egos. Y todo ocurría dentro de un contexto de descontrol generalizado que ya había, incluso, alcanzado a la radio. La anarquía se llevaba puesto el control que yo necesitaba tener en lo artístico.

Radio Bangkok había tomado vida propia, su transgresión llegaba a niveles demasiado altos, y la participación del oyente empezó a ser el eje del programa, algo que a mí particularmente me gustaba

como complemento, pero no para que cobrara tanto protagonismo.

Y ese descontrol no solo se notaba en lo que salía al aire, sino también en el backstage, que era la discoteca de la radio. Las historias casi cotidianas que se vivieron ahí son, en su mayoría, incontables. Y no porque se trate de una cantidad que no se pueda contabilizar, si no porque son inenarrables. Se los aseguro.

Para colmo, como alquilábamos la frecuencia y compartíamos el edificio con la AM, los dueños de la radio estaban hartos del quilombo y nos obligaron a mudarla de edificio, no querían que la discoteca estuviera más ahí. Así que tuvimos que trasladar todo a mi oficina de la productora.

***

Pero bueno, problemas aparte, también por esos años me di algún que otro gusto. Uno fue relanzar DG Discos.

Tenía toda la fuerza de difusión y la disponibilidad de segundos para publicidad, así que arrnqué de nuevo. Pero esta vez, a diferencia de la etapa anterior, tenía licencias internacionales de dos sellos independientes ingleses: 4AD y Beggars Banquets. Me di el lujo –más como gusto personal– de poder editar a bandas como Bauhaus, Cocteau Twins, Modern English, Love & Rockets, New Order, Peter Murphy, Gene Love Jezebel y The Bolshoi, entre muchas otras. Diferencié bien cuáles de estos artistas eran para espacios alternativos y cuáles podían entrar en alta rotación dentro de la programación de la radio. Gene Love Jezebel y The Bolshoi, por ejemplo, que eran mucho más comerciales, fueron un éxito, e hicieron una diferencia que me permitió rentabilizar el proyecto.

También dentro de esa política de 360 traje a varias de esas bandas en tours que fueron bastante exitosos.

Además, el sello firmó algunos artistas en español, como Parte del Asunto, Yang, El Signo, Duna y edité el debut solista de Javier Martínez (*Sol del sur*) y dos discos claves de la discografía de Andrés Calamaro, que ya estaba radicado en España y formaba parte de Los Rodríguez: *Buena suerte* y *Disco pirata*.

La cosa se consolidaba, y esta retroalimentación entre la radio y

mi productora caminaba muy bien. Así que, como ya conté, ese fue el momento en que me animé a conciertos grandes: el primer show de Ramones en Obras, The Cure en Ferro, Sting en River y, uno de los más grosos, el cierre mundial del tour "Human Rights Now!", organizado por Amnesty Internacional para conmemorar el 40° aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, en octubre del 88.

***

Pero, y acá me permito bajar un poco la intensidad, de entre todas las producciones que hice a lo largo de mi carrera, una de las que me siento más orgulloso es de *Piojos y piojitos*, el disco que produje para El jardín de la Esquina, la escuela a la que iba mi hijo Federico. Ellos ya habían hecho un disco anterior que era muy bueno, producido por Litto Nebbia. Así que la vara estaba bastante alta.

Lo trabajé junto con Carlos Villavicencio, a quien ya conocía porque era el arreglador de cuerdas de los discos de Fito Páez. El proceso de grabación fue hermoso. Les pusimos micrófonos ocultos a los chicos y los grabamos durante las clases. Generamos un montón de material espontáneo que se incorporó a la apertura de las canciones. El disco incluye colaboraciones de Fabi Cantilo, que hace una versión de "Hula hula" de Los Twist, y de Fito Páez, que cierra el disco con "El oso", el clásico de Moris, en la que aparece cantando mi hijo Federico en la introducción, y un coro con los chicos al final. Era una de las canciones que yo le cantaba a Federico para que se durmiera… El disco es un clásico de la música infantil, que se sigue vendiendo hasta el día de hoy.

***

Volviendo al ruedo, y a la radio, sentía que no me daban bola.

El deterioro seguía en caída libre, y cada vez se profundizaba más la situación, se me iba de las manos. Nos caían todas las semanas sanciones del ente regulador COMFER. Y, para colmo,

había que renovar el contrato de alquiler con los dueños de la frecuencia, gente muy conservadora (el dueño, el doctor Luis Herrera, era diputado de la UCD) que se bancaban la transgresión porque iban a porcentaje y eso les generaba una guita interesante sin mover un dedo.

Sentía que había que parar la pelota. Barajar y dar de nuevo. Se trataba de una decisión por demás impopular, porque era plenamente consciente de que los oyentes –fundamentalmente los de *Bangkok*– militaban en los programas. Pero, con el margen de error que esto pudiera llevar, de nuevo apelé a lo que me decía mi instinto.

Así que mi decisión fue volver a un formato más tradicional de radio tipo norteamericana, puramente musical, más parecida a los inicios de Rock & Pop, en la que Mario iba a funcionar como locutor, sin programación más que la rotación de temas.

Sí, obvio, entiendo que para el público y la prensa fue una decisión muy abrupta, y me putearon bastante. Pero no sé qué hubiera pasado si no tomaba esa decisión. Hice lo que me salió.

Otra vez me tocaba ser el malo de la película.

Como cuando era mánager de artistas.

Pero sentía que con la dinámica que llevábamos nos estábamos estrellando. Así que me apoyé en mi conciencia.

También es justo reconocer que barajé dejar el proyecto y seguir solo con la productora. Y ahí aparecieron Quique Prosen, Miguel Martínez y Pablo Kohluber para convencerme de que ellos agarraban la manija y bancaban la transición, porque entendían muy bien lo que pasaba y mi saturación. Y, con el tiempo, cuando volví a incorporar programas nuevos, sentí que habíamos recuperado algo de ese eje y del espíritu inicial que se había ido al carajo.

Ojo, también hay que tener en cuenta que en la coyuntura entraban a jugar fuerte algunos proyectos que nos hacían sombra. La Z95, por ejemplo, que fue un éxito. Era una producción de Bernardo Bergeret, alguien que venía de la escuela de Ricardo Kleinman, un productor discográfico con mucha experiencia. Duró

poco tiempo, pero causó sensación, y en un momento nos eclipsó. La música electrónica ocupaba un lugar central en la cultura pop de ese momento, y terminó por influir incluso en el rock. Rock & Pop tenía ahí una zona difusa con lo que estaba sonando en ese momento, pero no podía negar los sonidos contemporáneos. Por eso también traje a bandas como Depeche Mode o Erasure, que llenaban estadios y sonaban en la radio. Y es que no podemos dejar de lado que también era una radio de pop, ¡si hasta llegó a sonar Rick Astley!

En fin. ¿Cómo decirlo? Estaba claro que no daba bastardear el aire de una radio que había sido y era tan importante. Sino todo lo contrario: había que fortalcerlo más que nunca y darle una coherencia. Era una herramienta poderosa de comunicación, y una pieza fundamental funcionando en tándem con mi productora.

Había que volver al eje, dejar de ser adolescentes.

Por eso no fue una, sino que fueron varias las razones que me llevaron a realizar el cambio.

Era el momento de arrancar con ese ciclo de la Rock & Pop que llamamos “tercer tiempo”.

Desde la van que lo lleva y lo trae por la ciudad, Sting ve a las Madres de Plaza de Mayo en su marcha de todas las semanas. Es jueves, claro, y falta nada más que un día para su concierto en el Estadio de River. Pero este jueves no es un jueves cualquiera: conincide con el Día Internacional de los Derechos Humanos, y es también el décimo aniversario de la marcha de las Madres. Muchas coincidencias, o no, tal vez son señales.

Esa misma noche, mientras cenamos, hablamos más sobre las Madres, sus luchas, su historia en la Argentina. Obvio, no me guardo nada. De mi parte, ya había pedido micros para trasladarlas como invitadas de honor al show. Pero Sting decide rendirles un homenaje mayor: quiere que suban al escenario.

Que el concierto lo televise en directo Canal 13, con la conducción y la coordinación de Juan Alberto Badía, hace que todo tenga una proyección importantísima, es garantía de que las imágenes van a circular por todo el mundo. Sting pide que la parte de las Madres en el escenario sea en un momento central de la transmisión. Ni hablar, tengo muy buena relación con Juan, se lo cuento, y hago hincapié en que cuando ellas estén sobre el escenario se las vea en primer plano. “No te preocupes”, me dice, “estoy totalmente de acuerdo, así que lo hablo con el director de cámaras, vos dejámelo a mí”.

Promediando la mitad del concierto, después de “Straight to my Heart”, las Madres suben al escenario –es la primera vez que lo hacen– en la versión en español de “They Dance Alone”, la canción que Sting compuso para las madres de los desaparecidos chilenos. La imagen del tipo de la mano con el grupo de Madres en River va dar la vuelta por todo el planeta. Estoy compartiendo con el mundo entero uno de los momentos más mágicos y trascendentes de mi vida profesional. La repercusión es impresionante, los medios locales e internacionales se van a hacer eco de este instante único hasta convertirlo en un ícono por la lucha de los Derechos Humanos.

Un gesto hermoso de una persona maravillosa.

Y es algo que también tendrá su peso un año más tarde, en el 88, cuando siente un precedente indiscutido para que Buenos Aires sea elegida no solo como una de las veinte ciudades en todo el mundo para el tour “Human Rights Now!”, organizado por Amnistía Internacional, sino como el lugar de cierre de la gira.

Estamos haciendo historia.

Capítulo 9

AÑOS DE APRENDER – PRODUCCIONES INTERNACIONALES – FESTIVAL ROCK & POP – RAMONES – LA PESADILLA CON THE CURE EN FERRO – STING EN RIVER – "HUMAN RIGHTS NOW!" – BASTA PARA CHARLY, BASTA PARA MÍ – IGGY POP – TRES DÍAS PARA LA DEMOCRACIA

De aquí en adelante mi vida se iba a convertir en una montaña rusa de emociones.

Hacía varios meses que no producía shows y tenía cada vez más ganas. Abstinecia, eso. La sensación era casi como un síndrome de abstinencia. Las cosas, más o menos estaban dadas para bien, la radio pasaba su mejor momento y ya tenía muchas horas de vuelo en la producción de artistas.

Así que me animé y planeé un festival que se desarrollaría a lo largo de tres días en octubre, en el Estadio de Vélez Sarsfield, con mayoría de artistas locales, muchos en el mejor momento de su carrera, y algunas figuras internacionales.

Ya conté antes mis experiencias con The Police y con el Festival BUE, que significaron mis primeros pasos en lo que hace a las producciones internacionales. Pero todavía quedaba mucho por aprender. Por eso, los años por venir iban a ser importantes desde todo punto vista, y en poco tiempo, a fueza de golpes, entendí qué era esto de convertirme en un productor internacional.

No fue fácil.

Para nada. Viví momentos de tensión insoportable, con temores e incertidumbre. Pero fue un aprendizaje furioso del negocio. Y,

como decía, esto empezó con el Festival Rock & Pop, en el 85.

¿Ventajas que tenía? No había nadie posicionado internacionalmente que me compitiera.

¿Desventajas? Había que arrancar todo de cero y hacer de estas pampas una plaza atractiva y confiable para el mundo del show bussines anglosajón.

Y ahí fuimos.

DÍA 1 (11 de octubre)

Abrió Fito, que estaba en pleno ascenso con dos discos editados –*Del 63* y *Giros*–. Después subieron G.I.T., Virus y Los Abuelos de la Nada. Con todos ellos había trabajado cuando tenía la agencia de representación.

Después de la seguidilla de artistas locales, llegó el turno de Nina Hagen, el gran número de la noche.

La Hagen estaba en el mejor momento de su carrera. Era un ícono absoluto del post punk, y había conseguido mezclar muy bien una imagen punk con el sonido del pop de la época. Y a todo esto, de manera muy astuta, había que sumarle su look, algo corrosivo y con un fuerte componente de glam: imposible que no llegara al gran público. Su música se pasaba en discotecas y sonaba mucho en la Rock & Pop. De hecho, fue la tapa del primer número de la revista *Rock & Pop*, que se editó ese mes, e incluía una cobertura del festival. Cuando se anunció que venía a la Argentina, se desató un runrún imparable en la previa con la información de que sus shows eran escandalosos. Me acuerdo de que, en un programa de radio que conducía Juan Carlos Mareco, coincidieron Luis Landriscina y Atahualpa Yupanqui, y en un momento, a propósito de la llegada de Hagen, surgió en la mesa el tema de las visitas internacionales. Obviamente que influenciado por los comentarios previos, Landriscina estaba que trinaba porque venían “artistas polémicos” del extranjero. Atahualpa lo dejó terminar y lo atajó: “Don Luis, aunque a usted no le guste, es música, por más que venga de afuera. Mire que nosotros cuando vamos a otros países también somos de afuera, así que es bueno que la juventud tenga opciones para elegir

qué escuchar". Le cerró la boca.

Como fiesta de apertura del festival, se organizó un evento en la discoteca San Francisco Tranway, en Palermo, a la que fueron muchos de los músicos. Nina Hagen, no.

El show fue impresionante, por más de que no recibió un buen trato de la gente, que no llegaba a entender la propuesta. Los que la adoraban la escupían, como gesto punk tardío, y a los que no le gustaba le revoleaban zapatillas. Como devolución de favores, la Hagen, que se hospedaba en el Hotel Plaza, se despidió de Buenos Aires haciendo pelota la suite que daba a la Plaza San Martín.

DÍA 2 (12 de octubre)

La Torre, Juan Carlos Baglietto y Miguel Mateos/ZAS, por parte de los nombres locales. Todos estaban en un gran momento de sus carreras, sobre todo Miguel Mateos, que acababa de editar *Rockas vivas*, que fue durante mucho tiempo el disco más vendido de la historia en la Argentina, hasta que lo destronó Fito con *El amor después del amor* en el 92. Para el cierre de esa noche, primero subió al escenario John Mayall, por entonces era uno de los artistas más importantes del blues blanco. Un verdadero clásico que a esa altura tenía una carrera de más de quince años, y había tocado con Mick Taylor, Peter Green y Eric Clapton. Lo contacté vía mi tío Herb Cohen, que era su mánager. Mayall era un artista que también sonaba mucho en la radio y me parecía una buena idea su participación en el line up heterogéneo del festival.

Para el cierre se presentaron los INXS, a los que había conocido en el 84 en Ibiza en pleno tiempo de "derrape", cuando sonaba sin parar, por todos lados, su hit "Original Sin", producido por Nile Rodgers.

Varios meses después del show de INXS en el Festival, me encontré con su mánager, Chris Murphy –con quien había pegado muy buena onda–, en el Club Ritz de Nueva York. Era una madrugada de marzo del 86. Me contó que desde entonces no había parado de girar con la banda. Ni siquiera había vuelto a la casa para las fiestas de fin de año. Vi en él lo que hubiera podido ser si seguía

intentando buscar un lugar como mánager de un grupo internacional. Como conté antes, en julio del 85 yo había tenido a mi primer hijo. Y ese período de mi vida lo viví con esa prioridad, ser padre deseado, disfrutando de cosas sencillas como cambiar un pañal, algo que para mí se convertía en una experiencia enriquecedora, más que cualquier show. Esa charla de borrachos a las 4 de la madrugada en el Ritz fue la confirmación de que había tomado una buena decisión. No era un proyecto de vida para mí, por más que tuviera éxito internacional, como estaba teniendo INXS en todo el mundo. Era algo que no me interesaba. Para nada, estaba totalmente afuera de mi radar.

Y lo confirmé después de la jornada que voy a contar ahora…

DÍA 3 (13 de octubre)

Prometía ser espectacular. Ver el line up de los grupos locales programados impresiona: Sumo, Soda Stereo y Charly García. A ellos los acompañaban los brasileños Blitz, que tenían un hit que se llamaba “A dos pasos del paraíso”, y los españoles La Unión, que la estaban rompiendo con “Lobo hombre en París”. Lo que parecía ser una fiesta se empezó a aguar, literalmente, por la tormenta y lluvia que cayó durante toda la tarde, que atrasó varias horas la salida de las bandas al escenario. Así que cuando les tocó el turno a los extranjeros, el público ya estaba harto de sufrir el agua. Cuando salió La Unión, la gente no se los bancó, y les empezaron a tirar de todo, mucho barro. Fue tan intensa la animosidad contra la banda española que en un momento se fueron del escenario, ¡y se olvidaron al tecladista! El pobre hombre no se dio cuenta, no le funcionaba bien el monitoreo, así que por un ratito siguió tocando solo mientras era único objeto de la furia de la gente.

Fue un día feroz. El público en aquel momento era muy salvaje. En esa época se hacía muy difícil manejar la seguridad. Controlar ese aspecto de los shows fue un aprendizaje de años. Todavía, a esa altura, la gente no respetaba nada. No hacía mucho que se había terminado la dictadura y, lógicamente, no había ningún tipo de consideración hacia la institución policial, sino todo lo contrario,

una animosidad que provocaba una sensación de estar siempre al borde de la violencia. La policía prefería no intervenir tampoco, entonces se generaban desbordes por todos lados, vallas que se tiraban abajo, robos dentro y fuera del estadio, y una actitud de desprecio absoluto a la autoridad. La presencia de la policía –no existía todavía una seguridad privada en eventos– se volvía totalmente irritante para la gente.

Quedaba, entonces, el cierre de Charly, que por el atraso de las lluvias arrancó tarde a la madrugada.

Pero, su "festival privado" había arrancado muy temprano.

Nada más que para recordar: unos meses antes del Festival Rock & Pop, yo había dejado de trabajar con Charly. Lo último que habíamos hecho juntos había sido la gira de *Tango*, en mayo de ese año, que era un compromiso pendiente que tenía que cumplir. El recuerdo es imborrable porque fue la última vez que tomé cocaína. Me pegó muy mal. Después de aspirar, me dieron palpitaciones y decidí no hacerlo nunca más. Terrible susto.

De alguna manera, este concierto en el Festival era nuestro "reencuentro" laboral.

El camarín de Charly, ubicado en un piso alto, daba a la calle, y desde la ventana, se veía a toda la gente que estaba por entrar al estadio. A la tarde, antes de que comenzaran los conciertos, tiró todo el catering por la ventana, mientras gritaba "¡pobres, acá tienen, coman!". Ese fue el primer anuncio de que la noche iba a ser saladita. Y faltaba más. En pleno concierto, mientras estaba siendo filmado, arremetió contra uno de los camarógrafos con la guitarra. No lo lastimó de casualidad. Y para terminar la noche, después de la última canción, tiró el micrófono inalámbrico al público.

Al día siguiente, *Clarín* publicó una crítica muy fuerte firmada por Carlos Polimeni, con el título "Charly quemó las naves". Polimeni decía que había visto "una de las mejores y más dramáticas actuaciones de Charly", en la que exhibía una "sobredosis de ofuscación" que se canalizó en la música. "Si García muriese mañana, la actuación que ofreció ayer sería el testamento de su fértil locura, un legado de un talento huraño asqueado del

entorno, sin capacidad ya para decir con ternura que solo entiende la anarquía de la destrucción de todo lo establecido –aun su propia figura– como forma artística perdurable", describía.

***

Lo cierto es que el Festival Rock & Pop fue un festival de excesos en todo sentido, además de un gran quebranto económico para mi empresa. Quedó muy lejos de las expectativas, pero me dejó mucho como aprendizaje. Y sí, algunas cosas no habían salido del todo bien, pero yo había tenido mi primera gran experiencia en un estadio de fútbol.

Todo era nuevo para mí. De ahí en adelante, trataría de corregir los errores, dentro de lo posible. A mitad de los 80, el público parecía indomable, el ánimo en los shows era totalmente desenfrenado. Un público que estaba, lógicamente, ávido de ver artistas que nunca habían visitado el país.

Y una de las bandas que más fanatismos despertó fue Ramones.

***

Ramones pertenecía a Premier Talent Agency, una agencia histórica de los Estados Unidos que había manejado muchos grupos ingleses y norteamericanos en los 60 y los 70, liderada por un tipo que se llamaba Frank Barsalona. La lista de artistas que representaban era interminable, desde The Who hasta Led Zeppelin, pasando por Santana, Peter Frampton, Tom Petty, Black Sabbath, Talking Heads, Fleetwood Mac y hasta Bruce Springsteen, solo por nombrar algunos pocos. En esa agencia trabajaba un agente argentino que se llamaba George Quevedo, con quien tenía una buena relación. Quevedo estaba muy caliente por desarrollar la industria del espectáculo en la Argentina, así que eso me facilitó la contratación de la banda: les pagué como cachet por su debut en Obras 2500 dólares, más los pasajes y estadía.

A esa altura, segunda mitad de los 80, Ramones ya había demostrado todo su potencial, y era considerada la banda más

representativa de la escena del punk norteamericano. Pero a pesar de su importancia y su fama mundial, y de que en Rock & Pop sonaban bastante, era una banda absolutamente de culto en Argentina. Antes de Rock & Pop solo sonaban de manera esporádica, y el único programa que los solía poner –junto con Talking Heads– era *El Tren Fantasma*, cuando era un segmento de FM Rivadavia.

Si bien, previamente, ya habían venido Nina Hagen y Siouxie & The Banshees, que entrarían en la categoría post punk, Ramones era la primera visita al país de una banda netamente punk. Eran pibes que cargaban con una mística que heredaba el aura y la potencia de The Stooges –y antes de The Velvet Underground–, y que a esa altura, a comienzos del 87, todavía estaba intacta. Habían influenciado a varios grupos locales, y su sombra todavía era pesada en la cultura rock argentina. Aun no siendo en ese momento una banda popular en el país (su público crecería a una velocidad insospechada, hasta despedirse del público argentino en el Estadio de River, muchos años más tarde), la posibilidad de su visita era una gran noticia para un grupo de fans leales. Las entradas para el concierto del 4 de febrero del 87 en Obras se agotaron en nada.

Apenas llegaron hicieron una conferencia de prensa que fue bochornosa en lo que respecta al interés del periodismo local. Como todavía era una banda "de nicho", los medios grandes no les dieron ni bola. En el lugar no había más de quince personas. Pensándolo hoy, algo insólito…

Pero el concierto fue impresionante, tocaron más de treinta canciones en poco más de una hora. Y a la vez fue absolutamente caótico, un descontrol total: Obras estaba desbordado por un público que se congregaba por primera vez de manera masiva en un concierto. Y es que, quiero insistir en esto, era el primer grupo punk internacional que visitaba el país. Las expectativas era tan grandes como la ansiedad acumulada. Y toda esa previa desembocó y se conjugó en una única noche. Era impresionante ver a todos los pibes vestidos igual, con zapatillas Flecha que imitaban a las clásicas All Star, el típico look "ramonero".

Johnny Rotten, en una de sus biografías, dice que por más punk que seas no podés estar con campera de cuero negra cuando hace calor porque dejás de ser punk para convertirte en un payaso. Yo no sé si llegaría tan lejos, pero ver tanta gente vestida de esa manera en pleno febrero era una locura. El clima interior del estadio era poco menos que infernal.

Fue el comienzo de una relación con el público argentino que no tenía precedentes: veintiún conciertos en nueve años y cincuenta mil personas en River, en un show despedida inolvidable.

***

Y entonces llegó The Cure.

Apenas un mes después de los Ramones.

Pero el caso de The Cure fue diferente, porque se trataba de una banda inglesa top en la escena del rock y del pop mundial. Estaban en su mejor momento. En Europa, para esa época, el pop estaba dominado por Escocia, Irlanda e Inglaterra: por el lado de Escocia estaba Simple Minds, por Irlanda estaba U2 y The Cure era la banda inglesa más importante del mundo. No había otra.

Habían editado recientemente *The Head on the Door*, su disco más exitoso hasta ese mometo, y *Standing on a Beach*, el compilado que juntaba todos sus singles. Dos discos que explotaban en todo el mundo. Y así como pasó con los Ramones, que fue la primera banda netamente punk internacional en visitar el país, con The Cure los que se vieron interpelados fueron los darkies y los góticos. Pero la diferencia fue que a este "nicho" se le agregaba un público más "estándar", que llegaba atraído por la fama y el poderío pop de canciones como "Boys Don't Cry", "In Between Days" y "Close To Me", entre muchísimas otras, que se iban a convertir en clásicos.

Entonces, 17 de marzo del 87.

El primer concierto de The Cure en Ferro quedaría en la historia por varias razones (y en lo personal puedo decir que fue por el aprendizaje que me dejó).

El campo y la popular trasera estaban divididos por el alambrado de la cancha. Y esa misma noche quedó demostrado que

se trataba de un gravísimo error, algo que a partir de lo que pasó se iba a modificar para siempre. Muchos de los que estaban en la popular tiraron abajo el alambrado, a fuerza de golpes de borceguíes provocando desmanes, heridos, detenidos y un descontrol general. Un clima de incertidumbre muy pesado.

Era una violencia de una ferocidad inédita. Y eso de que algunos sacados mataron a varios perros de la policía a patadas no es un mito, fue real. Ese primer concierto estuvo desbordado antes de arrancar, cuando los que no tenían entradas –porque estaban agotadas– intentaron –y lograron– entrar a la fuerza al estadio. Y es que, por aquel entonces, era fácil colarse en Ferro, la gente entraba por encima de los paredones que daban a la Avenida Avellaneda y los alambrados laterales.

Voy a ser sincero: estábamos todos cagados hasta las patas. Se veían gradas prendidas fuego, gente corriendo, botellas que volaban, robos en medio de la confusión. En un momento, algunos rompieron la valla de contención delantera del escenario e invadieron la tarima de los fotógrafos que se vino abajo. Una locura total. Andy Cherniavsky, la fotógrafa que cubrió el show y que también estuvo en el de Ramones en Obras, dijo en su momento que se sentía una corresponsal de guerra.

Fabián Couto era la persona asignada para estar a cargo de la banda, acompañarla y atender sus pedidos, él recuerda más que bien el temor que los músicos tenían antes de salir a tocar.

Y es que, realmente, existía la posibilidad de que el show no se llevara a cabo en ese marco. De hecho, en un momento salí al escenario a decirle a la gente que si no paraban los desmanes, el show no se iba a hacer y nunca más iba a venir ninguna banda internacional. Al pedo, porque enseguida nos dimos cuenta de que había que hacer lo contrario: la banda tenía que salir a tocar cuanto antes para que los ánimos se calmaran.

Entonces pusimos gente de seguridad custodiando a la banda en ambos costados del escenario. Además del temor y el caos general, una vez en el escenario los ingleses se encontraron con que la muestra de cariño del público era una catarata de escupidas, esa

herencia tardía, por llamarla de alguna manera, del punk, que los Ramones, y que también Nina Hagen la habían sufrido unos meses antes. Con la diferencia de que para The Cure, esa asquerosidad era algo inexplicable.

Cuando terminó el concierto, tuvimos charlas bastante subidas de tono con el mánager de la banda, y era lógico: había que garantizar la seguridad del evento y de los músicos. Había riesgo serio de no hacer la segunda fecha. Aunque para esa altura, la única preocupación del tipo era que los músicos llegaran sanos y salvos al playón de Ferro en el que los esperaban los autos para llevarlos al hotel Sheraton de Retiro.

El segundo día, si bien hubo algunos disturbios con el concierto ya empezado, no fue nada en comparación al día anterior. Pudimos tener un poco más de control al poner más seguridad. Pero, sin dudas, aquel primer show de The Cure fue uno de los más violentos que me tocó producir. Y como si fuera poco, a todo ese nerviosismo, tuve que sumarle los problemas con los vecinos del barrio por el volumen del show, que estaba tan alto que también existía la posibilidad de que se cayera alguna de las torres de sonido por la vibración.

Era aterrador.

La adrenalina que viví esos días fue tremenda. Quedé de cama. Después de Ramones y The Cure no podía más. Fueron experiencias extremadamente estresantes y agotadoras. Y no fui el único: la banda se iba a tomar veintiséis años para volver a la Argentina.

No la habían pasado ni un poco bien.

***

Para la segunda mitad de los 80, Sting era número uno en el mundo. Había estrenado la película *Bring On the Night,* en el 85, y dos años después editaba *Nothing Like the Sun*, el disco que lo puso bien arriba.

Desde el famoso incidente en el concierto de The Police en Buenos Aires, y mi posterior viaje a Nueva York cuando fui a verlos, mi relación con Sting se fue fortaleciendo. Teníamos muy buena

onda. Así que todo estaba dado para que su primera presentación como solista se llevara a cabo en la Argentina, en el Estadio de River, el 10 de diciembre del 87.

Claro que para eso había que corregir los errores cometidos no hacía mucho. Venía de dos experiencias muy traumáticas en términos de seguridad, y era mucho lo que me jugaba en ese sentido, sentía que estaba dando un examen. A esa altura, todavía, la Argentina era un mercado incierto y era lógico que todos tuvieran dudas y reparos. La producción era enorme: sesenta toneladas de equipos y un staff de ochenta personas.

Por otro lado, era la primera vez que se producía un concierto en River. En pocas palabras, estaba todo por hacerse.

Pero fue un éxito, rotundo, en todo sentido.

En ese momento, el estadio estaba habilitado para un número mayor de localidades que en la actualidad: setenta mil personas agotaron las entradas en un par de días. Después de la apertura de la noche a cargo de Fito Páez, apareció Sting, acompañado por Jeff Campbell en guitarra, Tracy Wormworth en el bajo, Marvin Smith en batería, Steve Coleman con el saxo y el percusionista Mino Cinelú.

El show fue, sencillamente, ex-tra-or-di-na-rio.

Sí, ese concierto de Sting fue clave en mi vida profesional.

***

Porque por esos días también se estaba delineando el cronograma de lo que sería la gira mundial de “Human Rights Now!”, veinte conciertos organizados por Amnistía Internacional a lo largo del 88. Estaba casi todo listo, lo único que quedaba definir era el país encargado de organizar el último concierto, el cierre del tour que tendría televisación mundial.

La relevancia que había adquirido ese momento inolvidable con las Madres en el show de Sting dejaba muy en claro que la Argentina era una sede posible. Así que eso me permitió formar parte de la organización. La gira iba a tocar distintos puntos del mundo, con artistas internacionales e invitados de cada país, desde

Estados Unidos hasta Asia, pasando por varias sedes europeas. Pero había sido tan fuerte lo de River, que en la discusión final tuvo mucho peso la postura de Sting y de Peter Gabriel, que decían que la Argentina era "el" lugar para terminar la gira. Y era lógico, el momento histórico de la región, todavía con las heridas abiertas de la dictadura, además del calor del público, fueron también cuestiones importantes a la hora de decidir.

***

El 88 arrancó con el concierto de una de las figuras que más había buscado: Tina Turner. Por esos años, la estrella soul de los 60 y los 70 era una diva pop con todas las de la ley, que estaba disfrutando del éxito enorme que había tenido con su disco *Private Dancer*. El concierto, que era parte de la gira "Break Every Rule", requería una producción que hasta ese momento era inédita en nuestro país, más que nada por el tema luces y equipos. No existía un escenario que bancara tanto peso.

Pero, como nada se pierde y todo se transforma, hubo algo que nos vino pelo. El impacto internacional que había tenido a fines del 87 lo de Sting con las Madres había sido tal, que U2 había analizado seriamente realizar su proyecto de película –que se convertiría luego en *Rattle & Hum*– en la Argentina. Y la idea estuvo tan pero tan avanzada, que hasta llegaron a mandar el techo del escenario con el que iban a filmar.

Finalmente, por cuestiones de costos, el film se terminó de producir en los Estados Unidos.

Así que, aún con la frustración de que U2 no filmaría en el país, usamos la estructura que nos habían mandado para llevar adelante el show de Tina en las condiciones requeridas. El concierto, que se realizó el 3 de enero de 1988, se transmitió por Canal 9, donde previamente llevé a Tina para hacer una entrevista con el por entonces famoso conductor Leonardo Simmons.

***

Así que, volviendo a la gira de Amnistía Internacional, se anunció en abril de 1988 y tres meses después se confirmó en una conferencia de prensa. El tour iba a durar seis semanas, arrancaría el 22 de septiembre en el Estadio de Wembley, en Londres, y cerraría en River, el 16 de octubre. Pasaría por Francia, Hungría, Italia, España, Costa Rica, Canadá, Estados Unidos, Japón, India, Grecia, Zimbabue, Costa de Marfil y Brasil, antes de llegar a nuestro país. Los cinco artistas internacionales iban a ser Bruce Springsteen, Peter Gabriel, Sting, Tracy Chapman y Youssou N'dour, acompañados por artistas locales en cada sede.

Como Chile no pudo ser una de las sedes, porque todavía estaba Pinochet, se decidió que una de las fechas del tour fuera en el Estadio Mundialista de Mendoza, al que se acercaron más de diez mil chilenos. Para esa jornada, los invitados locales fueron los mendocinos Markama, y los chilenos Inti Illimani y Los Prisioneros.

En Mendoza se suscitó un conflicto totalmente inesperado para todos: la división entre las Madres línea fundadora y la Asociación Madres de Plaza de Mayo. El año anterior, cuando subieron al escenario con Sting no percibí ese conflicto. Pero a esta altura estaba muy agudizado, y plantearon que no querían subir juntas. Le transmití el problema a la gente de Amnistía. En ese sentido, frente a este tipo de cuestiones, los más proactivos eran Sting y Peter Gabriel. Ellos definieron que cada uno iba a subir con un grupo distinto de Madres –algo bastante insólito.

Para el show de River ese problema ya estaba resuelto. Pero como se iba a televisar para todo el mundo, la presión era mucho más fuerte. Había que respetar los horarios, y cada mánager estaba muy atento a los detalles. Pero en el medio de todo estaba… García… Sí, Charly, otra vez.

***

Además de Charly, el otro artista local de la jornada era León Gieco. El esquema del show, marcado y atado a la rigurosidad de los horarios de la televisación mundial y al alquiler del satélite, era clarísimo: los artistas locales tocaban dos canciones, ni una más.

Claro que Charly no quería de ninguna manera tocar tan poco. Así que arrancó jodiendo con eso. Para calmar los ánimos, León, un tipazo, decidió tocar una sola canción y le dejó a Charly que hiciera tres.

Pero, Charly, porque se le cantó, hizo cinco.

Jon Landau, el mánager de Bruce Springsteen, se puso loco: la televisación no podía demorarse ni un segundo. Y lo que Charly estaba haciendo ponía patas para arriba todos los planes. Además, también habíamos quedado en que la transmisión se iba a hacer nada más que para los cinco artistas internacionales, y no para los locales. Y no solo eso, sino que en la canción de cierre, "Get Up, Stand Up", en la primera vuelta tenían que aparecer solos los internacionales que habían hecho toda la gira, y recién para la segunda vuelta se sumaban Charly y León.

Charly estaba prendido fuego. Le agarró un ataque nacionalista y empezó a decir "nosotros nos bancamos la dictadura y vienen estos yanquis a decirnos lo que tenemos que hacer". Completamente detonado se acercó a Bruce Springsteen y le dijo en la cara "¡acá el jefe soy yo!". Cuando vio el quilombo que estaba haciendo Charly en los camarines, Peter Gabriel se acercó y me preguntó "¿cuántos años tiene este muchacho?". Una vez más, le pedí ayuda a León para ver si podía controlarlo, pero mucho no podía hacer. Lo cierto es que Charly no se pudo contener y salió al escenario al principio de la canción, cuando no tenía que estar. Pero no podía colarse en los micrófonos que Peter Gabriel, Sting, Bruce Springsteen, Tracy Chapman y Youssou N'dour estaban usando. Estaba todo tan ensayado que no había lugar para él, así que se puso a caminar por el escenario haciendo ademanes al público, sin intervenir en la canción, pero con toda la intención de salir en la transmisión.

Gracioso y patético. El resultado de la actitud de Charly fue eso: tan gracioso como patético (de hecho, mientras escribo este libro vuelvo a ver la escena en YouTube y lo confirmo).

Y esa fue la gota que colmó mi tolerancia con García. Me juré y perjuré que nunca más en mi puta vida iba a hacer algo con él. A punto tal, de que las veces que vinieron los Stones, intentó de todas

maneras formar parte de cada concierto. Hasta Mercedes Sosa quiso convencerme. Me decía que ella iba a ir con él y que se iba a encargar de cuidarlo. Aun así, le dije que no era posible, los Rolling de ninguna manera le iban a dar el espacio que él quería, y además yo me estaba jugando mucho en cada uno de esos shows. Lo conocía bien a Charly y sabía que no se iba a resignar a nada, iba a hacer lo que se le cantara. Así que me negué de manera rotunda y con todo el dolor del mundo le dije a Mercedes que no.

Charly era muy admirador de los Stones, y en una época tenía la intención de que Keith Richards tocara en alguno de sus discos. Finalmente, se dio el gusto de tocar con ellos en el bar del Hotel Faena en 2016, cuando vinieron la última vez.

***

El 88 terminó con una visita de lujo: Iggy Pop por primera vez en la Argentina.

El fanatismo que despertó fue similar a lo que pasó con Ramones, pero no tanto por la convocatoria –el show de Ramones explotó de gente y el de Iggy hasta ahí–, sino por el peso propio del personaje como parte viva de la historia del rock. Estábamos en presencia ni más ni menos que de una de las figuras fundamentales de la historia del "proto punk". Y eso se notó en el ánimo de los que asistieron al show que dio en Obras el 6 de agosto del 88, que lo vivieron como una ceremonia. ¿La frutilla del postre? Steve Jones, de Sex Pistols, en la guitarra.

Iggy Pop vino a presentar *Instinct*, que todavía no se había editado en el país (el único disco que tenía edición local hasta esa fecha era el anterior, *Blah Blah Blah*). Después de Don Cornelio y La Zona, que oficiaban de soporte, Iggy hizo una performance tremenda, espectacular, casi sin decir una palabra, en la que además de su material solista interpretó muchas canciones de los Stooges. No dijo nada entre tema y tema y, cuando terminó, soltó un escueto "this is rock and roll", y se fue. Su presentación fue elegida como el mejor show del año en el suplemento *Sí!* del diario *Clarín*, que en aquel momento era un referente gráfico más que

importante (el suplemento se creó a mediados del 85, apenas después de la aparición de Rock & Pop). Fue tan impresionante el concierto, que nadie paró de hablar durante meses. Eso, sumado a la rotación de sus canciones en la Rock & Pop.

Cuatro años más tarde, "la Iguana" iba a llenar cuatro shows en el mismo estadio.

***

Obvio que no es novedad si digo que la historia económica argentina está marcada por vaivenes, a veces impredecibles, otras veces inevitables, pero siempre traumáticos, que hacen muy difícil la tarea de llevar a cabo producciones internacionales.

Ser productor en condiciones desfavorables frente a debacles económicas provoca que se generen períodos de poca actividad, o momentos en los que directamente se hace imposible trabajar. Entre el 89 y el 90 se generó una hiperinflación que superó cualquier registro y se vivieron meses de caos. Una locura.

Así y todo, el gobierno de Alfonsín me contrató para que llevara adelante el festival Tres días por la Democracia, una serie de eventos que se hicieron en la Avenida 9 de Julio y Libertador durante la última semana del 88. Y es que había que organizar cosas para tapar el quilombo económico, pero también como lanzamiento para las elecciones del 89.

El festival fue impresionante y con una programación bien diversa. Una jornada dirigida al público de "elite" del Teatro Colón, con las participaciones de Alberto Lyssi y la Orquesta del Banco Mayo, Julio Bocca y Les Luthiers. Por otro lado, un segundo día rockero, con Spinetta, La Torre, Fito Páez (con Hebert Vianna de Os Paralamas do Sucesso y Charly García de invitados), Celeste Carballo, Los Enanitos Verdes, Soda Stereo, Virus y Daniel Melero, que juntaron más de 150 mil personas, un récord que fue superado solo por Soda Stereo unos años después. Para concluir, un día de tango y folclore, con Roberto Goyeneche, Horacio Guaraní, Mercedes Sosa, Víctor Heredia y Los Chalchaleros.

Pan & circo. Y como mucho pan no había, habían decidido ir por

el circo. El evento superó todas las expectativas, y logró bajar, por lo menos un poco, el mal humor general.

Y ahí fue que en el horizonte apareció la posibilidad de que viniera Rod Stewart, y mi sabia decisión de hacerme a un lado porque el cachet que ponían sobre la mesa estaba muy por afuera de lo que se podía pagar en esos momentos. Así que esa "incipiente" productora que se llamaba Alea, de los hermanos Gastaldi, en sociedad con Benny Izaguirre –un trompetista que formó parte de La Banda, la agrupación que lideraba Rubén Rada a fines de los años 70– se quedó con la producción de las presentaciones de un artista que estaba en un momento muy alto de su carrera.

Perdieron como en la guerra.

Se les fue mucha guita y los shows fueron deslucidos; tuvieron problemas de producción y un sonido horrible.

Me acuerdo de que la revista *Pelo* puso en tapa la cobertura del show de Rod Stewart con el título "Con lo justo zafó el viejo zorro".

A partir de entonces, prácticamente, me quedé con el monopolio de shows internacionales.

Sí, ya lo sé, me van odiar.

Me van a putear en todos los idiomas, los conductores y los oyentes. Pero hasta acá llegamos. La radio así no va más y necesito meter un freno de mano, cuanto antes.

Además, le guste a quien le guste, el director artísitico sigo siendo yo, así que la decisión es totalmente mía. Además, soy el único que tiene conciencia plena de todas y cada una de las variables que hay en juego. También, de las opciones posibles. Algunas, más a corto plazo, y otras que, sostenidas en el tiempo, pueden llegar a salvar al proyecto.

Así que listo, yo digo que es hasta acá.

Capítulo 10

ROCK & POP: TERCER TIEMPO – SEIS RAZONES POR LAS QUE LEVANTÉ LA PROGRAMACIÓN – AIRE NUEVO, PROGRAMAS NUEVOS – LA HEAVY – (Y NO SIEMPRE SE PUEDE SER TRANSGRESOR)

Volvamos un poco a la radio.

Como conté antes, en septiembre del 89 tomé la decisión de levantar toda la programación de Rock & Pop, despedí a todos los conductores y volví a un formato musical similar al de los comienzos.

Fue una jugada que se interpretó como ingrata, dura, arbitraria y recibí cualquier cantidad de críticas. Muchos oyentes me odiaron, pero yo tenía claro que al final de la película iba a estar convencido de mi intuición. Y es que si uno las evalúa en el corto plazo, hay movidas que pueden verse como incorrectas, pero la tarea de quien lidera una empresa tiene que ir más allá de esa mirada apurada. Y, desde ese lugar, creo que fue una decisión acertada. Necesitaba hacer ese corte y ponerle freno a una dinámica que nos llevaba a pegárnosla contra una pared, para retomar con otra perspectiva.

Las razones fueron muchas y de distinto tipo. Pero si quieren, las recuerdo y las resumo de nuevo.

SEIS RAZONES POR LAS QUE LEVANTÉ LA PROGRAMACIÓN DE ROCK & POP EN EL 89 SIENDO QUE ERA DE LAS MÁS ORGINALES DE LA RADIO ARGENTINA Y NOS ESTABA YENDO MUY BIEN

1. Porque tenía que renovar la licencia de la radio y con la dinámica que había adquirido, los dueños de la frecuencia eran reacios. Incluso, pensaban que podían seguir con la explotación de la radio solos, sin nuestra sociedad, je.

2. Porque sentía que estábamos agotados desde lo artístico.

3. Porque el proyecto, desde lo musical, se había ido de eje.

4. Porque la participación del oyente se había comido buena parte del aire. Sí, había sido una novedad a nivel radio local, pero en algunos casos terminaba siendo el centro del programa y no algo periférico. Ya no agitaba, achanchaba.

5. Porque nos estábamos repitiendo.

6. Y porque el director artístico seguía siendo yo, y yo quería definir el producto final (¿suena déspota?, sí, es déspota).

Y así fue que llegó ese período que llamé "tercer tiempo". Nada más sonaba música. La única voz que quedó fue la de Mario, que simplemente anunciaba las canciones. Junto con Eduardo de la Puente –que se encargaba de escribir la información musical que leía Mario–, fueron los únicos que continuaron en la programación. Del otro lado, no paraban de llegar quejas de los oyentes que se sentían frustrados y defraudados y me puteaban en todos los idiomas.

Pero no me importaba, estaba totalmente convencido de que era inevitable.

Y en un par de semanas, el rating se fue al carajo. Obvio.

Así que tuve que acelerar la vuelta de nuevos programas.

***

A mediados del 90 incorporé el primero.

Lo llamé a Lalo Mir y surgió la idea de que formara una dupla con Elizabeth Vernaci, en una especie de reencuentro de aquel *9PM*, el programa que habían hecho juntos varios años antes, y por el que yo los había conocido, pero esta vez, con una madurez artística distinta. Ellos crearon *Buenos Aires, una divina comedia*, que fue la

punta de lanza de una artística que regresó con nuevos programas y nuevos conductores, con aire fresco y una serie de cambios que, si no era a partir de ese corte abrupto, tal vez no se hubiera logrado.

Esta nueva etapa también estuvo marcada por la decisión de empezar las mañanas con un noticiero, algo que nunca antes habíamos tenido, lo que le daba cierta fortaleza a la primera hora. Ese lugar lo ocupó Román Lejtman con *Reporter*.

También se sumó Jorge Lanata a la medianoche para hacer *Hora 25*, en un momento en el que tuvimos una breve sociedad entre *Página/12* y Rock & Pop.

En esta etapa nueva, Mario terminó encontrando su lugar después de dos pruebas. Primero hizo *Tiempo perdido* en el 91, que duró un año, y después hizo *Podría ser peor*, al que se sumaron Juan Di Natale y Leo Fernández –que venían de acompañarlo en *La TV ataca*– y, finalmente, un año más tarde se reunió nuevamente con Eduardo de la Puente y sumó a Marcelo Gantman para hacer *Cuál es?* Y, no hace falta que lo diga, pero lo que pasó con ese programa ya es parte importante de la historia de la radio argentina.

En ese momento, Juan y Leo unieron fuerzas con Tuqui –que comenzó a tener mucha importancia en toda la artística– para hacer *Se nos viene la noche*, un programa de juegos y humor que anduvo muy bien a media tarde, y que sería la previa de otro aún más exitoso de Juan, *Day Tripper*, junto a Diego Della Sala y Fabio Alberti.

También volvió Bobby Flores, que se había ido a Radio Municipal. Primero se sumó unos meses a *Crossover*, el magazine que conducían Luis Enrique Schenfeld y Gabriela Guimarey, para luego formar el trío que comandó *Subí que te llevo*, junto a Tuqui y la Turca Najmías. Ese programa duró un año. El despegue de Bobby como conductor "solista" lo daría en el 91 con *Guardias a mí*, secundado por Marcela Feudale y con producción de Iván Velazco. Ese programa fue muy importante para Rock & Pop, porque ahí comenzaron a hacerse conciertos a la tarde, algunos en formato reducido –mucho antes de la idea del concepto de "unplugged"–, en el auditorio del Paseo La Plaza. Muchísimas bandas y artistas

locales pasaron por los shows de *Guardias a mí*, desde Soda Stereo hasta Miguel Mateos, incluyendo artistas internacionales como Wynton Marsalis, B. B. King y Jimmy Cliff, por nombrar algunos. Bobby también iba a tener mucho peso en el segmento nocturno. Al principio, él quería musicalizar con una estética que tenía sentido dentro de la radio, pero más como una isla de fines de semana, aunque yo le insistía que tenía que conducir un programa. Le ofrecí que podía comercializarlo. Y así fue que consiguió a Levi's, y nació el *Levi's Midnight*, un programa en el que Bobby pasaba la música que le gustaba, con una fuerte base en el blues y el soul, en un segmento que iría cambiando de nombre con los años, de acuerdo al sponsor que lo apoyaba.

Con Bobby teníamos y tenemos una relación que fue y va mucho más allá de lo laboral. Se dio una amistad que generó que yo fuera el padrino de su hija Clementina, por ejemplo. La confianza que tejimos fue tal que, en un momento de crisis personal de Bobby, le ofrecí –más bien lo obligué– a que se tomara unos días y se fuera de viaje.

Le regalé un pasaje a Nueva York, donde pasó alrededor de un mes, para luego venir con las baterías recargadas y la mente despejada.

***

Pero, sin dudas, el programa insignia que conectó el pulso de aquel "tercer tiempo", con el espíritu que siempre había caracterizado a Rock & Pop fue la *Heavy Rock & Pop*.

Federico Kannemann me trajo la idea de hacer algo con contenido de heavy, y en un horario nocturno. En los comienzos se trataba de algo grabado, pero enseguida se armó la dupla conformada por el Ruso Verea y Alejandro Nagy, que terminaron de ponerle una impronta personal a un programa que sobresalió al toque.

El Ruso había aparecido en la radio mucho antes, en el edificio de Belgrano, como vendedor de discos "raros" e importados. Una de las tantas veces que pasó por el estudio mientras *Radio Bangkok*

estaba al aire, Lalo lo invitó a sumarse para contribuir al "caos" artístico que caracterizaba al programa. Ahí creó algunos personajes, como el recepcionista de la Brigada Entel, y contribuyó con la idea delirante de una agencia de turismo que organizaba tours al Golfo Pérsico, con viajes y castigos para los viajantes. Era alguien cercano a Rock & Pop, que transitaba sus pasillos desde hacía tiempo. Así que en un momento, Quique Prosen le ofreció producir y musicalizar la *Heavy Rock &Pop*, un espacio al que enseguida le puso su sello como conductor. En un principio estaba acompañado, además de Alejandro Nagy, por Tuqui, en una etapa que duró alrededor de un año y medio, y que se caracterizó por el ida y vuelta con los oyentes, que mandaban centenares de cartas, y a la que luego se sumaría César Puente Rodríguez.

La *Heavy Rock & Pop* tomó vuelo propio, y se convirtió en el referente obligado no solo del público heavy, sino también de los músicos locales e internacionales del género porque era un espacio de difusión y exposición importante.

Por otro lado, el "heavy" como concepto no se quedaba únicamente en lo musical, y el Ruso hizo mucho por transmitir el espíritu de resistencia de una música que se conectaba con el blues y el rock and roll clásico, con las vivencias de oyentes de clase trabajadora, que se sentían acompañados día a día por una voz y un programa con el que conectaban y en el que se veían representados, en un horario marginal (en los comienzos empezaba a la 1 de la mañana y luego pasó a las 23). En muchos casos, los oyentes se acercaban a la radio, porque por el estudio desfilaban músicos todos el tiempo (desde Taj Majal, Ian Anderson o Bruce Dickinson, quien convocó a unas trescientas personas en la calle), y porque además querían conocer a los conductores. A veces la convocatoria implicaba cierto descontrol, pero valía la pena.

Así se encontró un nicho con una audiencia muy fiel. Y, en algún aspecto, era lo más combativo que teníamos al aire en ese momento. También me servía como una de las patas importantes de la dinámica 360, el programa funcionaba también para la promoción de los conciertos de las bandas que traía. La *Heavy Rock*

& Pop acompañaba una evolución en ese sentido, con el crecimiento a nivel local de bandas como Metallica, Guns and Roses, Megadeth, Motorhead y muchas otros.

El programa hizo que la radio se volviera un poco más rockera. De golpe, Mario pasaba canciones un poco "más pesaditas" a la mañana, y en general también en otros horarios. Entonces, llegó un momento que, para diferenciarse del resto de la musicalización de la radio, el programa se radicalizó en lo musical. Entonces, lo más pesado de lo más pesado, lo más "heavy" empezó a copar el programa, cuando en sus comienzos el espectro había sido un poco más amplio.

Y en esa radicalización, la *Heavy* resintió su ecuación económica. El programa que empezó como una isla fue creciendo mucho. Y si bien crecía la audiencia, no pasaba lo mismo con la facturación. Ese desarrollo fue en paralelo a un crecimiento de estructura, que se volvió demasiado grande para sostener, y el programa tuvo que dejar el aire a fines del 95.

***

Durante la primera mitad de los 90, la tendencia musical mundial posibilitó que tanto la radio como mis producciones internacionales se fortalecieran.

El grunge fue una bocanada de aire fresco para el rock, y la Rock & Pop no se quedó afuera. Me hice de activos muy fuertes con nombres como Pearl Jam, Nirvana, Stone Temple Pilots y otros, que, sobre todo, me permitían programar una rotación durante todo el día. Así como en su momento, a fines de los 80, la Z95 se fortaleció por la moda del electro pop –que yo, por definición y decisiones artísticas no trabajaba–, esta vez, la tendencia mundial benefició a Rock & Pop. Porque, si bien ese sonido y esas bandas iban a sonar en breve en todos lados, cuando aparecieron eran patrimonio casi exclusivo de Rock & Pop. Y eso fue fundamental, porque le dio a esta nueva etapa de la radio mucha personalidad, la revitalizó, y como productor me dio una potencia con un nuevo catálogo de artistas para trabajar.

Para los medios artísticos, en particular para las radios, hay momentos en los que la coyuntura ofrece un plus, y eso hay que saber verlo y aprovecharlo. A mediados del 91, no solo explotaba el grunge –con dos discos fundamentales como *Ten* de Pearl Jam y *Nevermind* de Nirvana–, sino que además se editaba el álbum negro de Metallica, y Guns and Roses producía los dos volúmenes de *Use Your Illusion*. Había muchísimo contenido nuevo y de alta calidad, muy en sincro con el espíritu rockero de la radio.

Se suele decir que aquel "tercer tiempo" de Rock & Pop no fue tan revolucionario ni tan transgresor como cuando la radio empezó, como si hubiera sido parte de la famosa "frivolización" menemista. Creo que se trata de procesos inevitables, tanto en lo social como en lo cultural. El mismo Kurt Cobain se sentía frustrado porque su propuesta, que había sido en un primer momento una posición estética contra cualquier moda o tendencia, se terminó transformando en aquello a lo que se oponía. Y es lo mismo que le había pasado antes al punk (y a la mayoría de los movimientos de vanguardia), que surgió por oposición a una cultura establecida, pero que inevitablemente se topó con un sistema con anticuerpos que suele generar que aquellas cosas que son transgresoras en un momento terminen siendo absorbidas para ser convertidas en una variante más de consumo.

Es difícil mantener un mismo espíritu y actitud fresca sin que con el tiempo se vaya amoldando a su coyuntura. Siempre uno intenta estar lúcido y no caer en la comodidad, pero a veces no depende solo de las intenciones propias, son cuestiones del sistema.

En la vorágine, es difícil ser consciente del lugar donde uno está parado. Recién con el paso del tiempo nos podemos dar cuenta de que lo que en un momento era una propuesta transgresora puede terminar por perder su potencia y acomodarse a las voluntades de aquello que queríamos incomodar.

Faltan pocas horas para que arranque el show. Suena el teléfono, es Nora Koblinc, mi asistenta, que está acompañando a los Guns. La escucho un poco alterada. Agitada. Me cuenta que están allanando el Hyatt. Lo cerraron para buscar drogas y no dejan salir a nadie, ni siquiera a los turistas.

La puta madre.

No lo puedo creer, viene todo tan bien que esto no lo puedo creer. No se puede pudrir todo ahora. La orden la dio el juez Oyarbide, ni más ni menos. Llamo a uno de mis abogados y salgo volando para el hotel. En el camino me ilumino, Mario está al aire con su programa de Rock & Pop, así que le propongo hacer una transmisión en simultáneo del allanamiento: como empresario que trajo a la banda, soy el único que puede entrar, y desde mi teléfono móvil –por estos días, terribles ladrillos–, puedo contar en vivo todo lo que pasa. Pero antes que nada, lo primero que hago es mandar a dar puerta en el estadio, de manera inmediata. Sé que con la gente adentro no se van a animar a suspender el concierto –o por lo menos eso espero.

No sé como, pero envalentonado, una vez en el hotel lo encaro al jefe de Toxicomanía que está al frente del allanamiento y le digo que en el caso de que lleguen a encontrar algo, si deciden suspender el show, mucho más grave que encontrar drogas, va a ser el quilombo que se les viene en Núñez, porque las veinte mil personas que ya están adentro del estadio no se van a quedar quietitas sin hacer nada.

“Señor comisario, acá me dice el promotor que hay como veinte mil personas en el estadio, mientras nosotros estamos haciendo el allanamiento”, ni lento ni perezoso, el cana se comunica con el comisario que está al frente del operativo en River. Del otro lado, el comisario le contesta “no, no hay veinte mil: ¡hay más de cuarenta mil! Y le pido que levante el operativo ya mismo y no joda más porque entre esos cuarenta mil está mi hija, y si llega a pasar algo se pudre todo”. Allanamiento suspendido.

Pero al toque me cago todo, casi me muero: ya de retirada, los

canas encuentran una bolsa con polvo blanco en la suite de Axl Rose. Fuimos, digo, y pienso de qué me voy a disfrazar.

Se trataba de un producto dietético, dicen.

Respiro.

Capítulo 11

ARRANCAN LOS 90 – AÑOS DE GLORIA – EL UNO A UNO – VISITAS Y MÁS VISITAS – PRIMERAS VECES EN LA ARGENTINA – BOWIE – CLAPTON – DYLAN – PAUL MCCARTNEY – KEITH RICHARDS – MADONNA – NIRVANA – GUNS AND ROSES – TEARS FOR FEARS – ERASURE – A-HA – PET SHOP BOYS – PRINCE – METALLICA – DURAN DURAN – THE JESUS & MARY CHAIN – LAURIE ANDERSON – THE CULT – Y LA LISTA SIGUE Y SIGUE Y SIGUE…

Hay veces que la gente ve un estadio lleno y piensa que me llené de guita. Y eso fue un poco lo que pasó con el concierto de Soda y Tears for Fears en Vélez en el 90.

Ok, desarrollo.

Con el nuevo gobierno de Carlos Menem, la situación económica en el país seguía inestable. Pero, mientras tanto en Brasil, que siempre tuvo una economía un poco más predecible, comenzaba a tomar forma el festival Hollywood Rock, sponsoreado por la tabacalera Souza Cruz –que promocionaba sus cigarrillos Hollywood– y producido por Luiz Niemayer, un productor brasilero con el que establecí una alianza que se mantuvo inquebrantable por muchísimos años.

A esa altura, por más que corriera el riesgo con las devaluaciones, producir los shows en Argentina para una gira latinoamericana era algo estratégico para mi empresa. Así es como tuve a mano la posibilidad y la aproveché, mirando más a futuro que a corto plazo, y comencé a traer al país algunos nombres

fuertes que formaron parte del line up de ese festival, para organizar el mío propio, también sponsoreado por una marca de cigarrillos. En este caso, el Derby Rock Festival (de la misma tabacalera que auspiciaba el Hollywood Rock: eran tiempos que las corporaciones de cigarrillos de tabaco eran los grandes sponsors) se llevó a cabo a comienzos de 1990, y apoyó los conciertos de Tears for Fears con Soda Stereo y de Bon Jovi.

En los años 90, en los Estados Unidos y en Europa ya existían restricciones para las publicidades de tabaco, así que había artistas reacios a participar en festivales con marcas de cigarrillos, pero como el nombre era Hollywood, muchos compraban la idea de que era para darle glamour al festival, y no porque era una marca de cigarrillos. Creo que si se hubiera llamado, por ejemplo, Marlboro Rock Festival, muchos no hubieran participado ni a palos, pero volvamos.

Por ese entonces, Tears for Fears era una banda más que importante. Estaban presentando *The Seeds of Love*, que fue un disco tremendamente exitoso, y ni hablar de lo que habían logrado unos años antes con *Songs from the Big Chair*. Como soporte estuvo Daniel Melero, y de co-headliners Soda Stereo, que confirmó en ese concierto que estaban transitando por su momento de mayor popularidad con la explosión de *Doble vida* –el disco producido por Carlos Alomar.

La noche que compartieron escenario con Tears for Fears fue una jornada de tormenta, y la lluvia interrumpió y dio por terminado el concierto de los británicos. Quedó fijada, a modo de leyenda, que luego del show de Soda mucha gente se había ido del estadio, como sosteniendo que era lo único que les interesaba. De mi parte, no me acuerdo de que haya sido así. Más bien creo que fue una versión un poco instalada y fomentada por los propios Soda. El show de Tears for Fears fue contundente, y no tengo en la memoria que parte del público se haya ido del estadio solo porque fue a ver a Soda y sí en todo caso espantado por la lluvia torrencial.

Pero.

Pero lo que no resultó positivo fue el balance económico.

Cuando cobré las entradas vendidas con tarjeta, con el sponsoreo en pesos, al convertirlo en dólares perdí como en la guerra. De nuevo el dólar me jugaba una mala pasada, similar a lo que me había ocurrido varios años antes con la compañía discográfica.

Por eso decía: la gente ve un estadio lleno y piensa que me llené de guita, mientras me siento un boludo, víctima de una coyuntura que no está en mis manos, porque en esa época en la Argentina era casi imposible comprar dólares a futuro para cubrirse –historia recurrente en nuestro país, inclusive hasta hoy en día.

***

Pero.

Pero, al poco tiempo, tuve mi revancha con la gira de Erasure. Hicimos un tour que incluyó un Estadio de Vélez y un Teatro Gran Rex a precios altos, con ambos conciertos agotados. Como parte de esa gira también la banda se presentó en Montevideo.

Erasure fue una de las primeras bandas de las que produje sus conciertos que se alejaban del rock para insertarse en el pop puro. El fenómeno de la radio Z95 en Argentina, que concentraba en su programación fundamentalmente música electrónica y pop, me posibilitó –y también me obligó– a una apertura musical en la programación de la radio, que excedía los límites convencionales del rock. Si bien la radio le daba un fuerte lugar al pop, era una marca que estaba identificada con los gestos del rock & roll. Para fines de la década del 80, y mucho más entrados los 90, la electrónica acaparó los focos en todo el mundo, y supo cómo fusionarse con los sonidos del rock. Así es que, en correlación con ese fenómeno, Rock & Pop le dio más lugar a ese sonido y esa apertura se llevó también al vivo en los escenarios.

Además de Erasure, en breve, llegarían las presentaciones de A-ha, como parte de su tour “East of Sun, West of the Moon”. Y unos años después, en el 94, Depeche Mode pisaría por primera vez suelo argentino, en el Estadio de Vélez, presentando el “Devotional Tour”, con Babasonicos y Juana La Loca como bandas locales de soporte.

Por la misma época, aterrizaba por primera vez Pet Shop Boys,

con un par de conciertos exitosos en el Teatro Ópera, como parte del “Discovery Tour”.

***

Pero volvamos al 90.

Después de Erasure, produje la primera visita de The Jesus & Mary Chain, una banda de culto que hizo un show corto pero contundente en Obras. Previamente, ellos declararon que “ningún show podía durar más de una hora”, porque se volvían aburridos. Y creo que en algún sentido tenía lógica. Así fue como tocaron lo mínimo que estaba estipulado en el contrato. Hay que decir que fueron coherentes conceptualmente con lo que proclamaban… Hoy, quienes estuvieron en ese show, deben considerarse como afortunados por haber sido testigos de aquel evento mítico.

La alianza con el sponsoreo de Derby de la tabacalera Souza Cruz me posibilitó, en la segunda mitad de 1990, la realización de otros festivales que marcarían varios hitos en la historia de conciertos internacionales en Argentina: David Bowie y Eric Clapton. También se sumó la llegada al país de Laurie Anderson. Era una artista que había intentado contratar mucho tiempo atrás, y que encima tenía la delicadeza de hacer shows en la lengua del país en el que se presentaba; había armado un espectáculo con proyecciones casi totalmente en español. Así es que, dada la superposición de fechas, se me ocurrió que podía incorporarla en un abono que incluyera su espectáculo junto con los shows de Bowie y Clapton para los primeros diez mil que lo compraran. De esa manera, me hacía de dinero en efectivo, y no tenía que apelar a financistas para los grandes eventos de River.

Y la apuesta salió muy bien.

***

Y entonces un día llegó David Bowie.

E iba a ser el primero de una larga lista de artistas importantes que vendrían por primera vez a la Argentina. Su concierto del 29 de

septiembre River era el último de su famosa gira “Sound + Vision”, en la que repasaba sus canciones más exitosas. Me acuerdo de la lista de temas y me caigo de culo todavía hoy: desde “Space Oddity” hasta “Modern Love”, pasando por “Let’s Dance”, “Ziggy Stardust”, “Heroes”… Vino con una banda increíble, que incluía a Adrian Belew en guitarra. Como soporte estuvo Bryan Adams, que lo conseguí a último momento después de que se cayera Technotronic, que gracias a la manija que le había dado la Z95 se había convertido en un fenómeno de la música dance del momento.

El de Bowie era el primero de una dupla de conciertos sponsoreados por Derby, que cerraba unos días después con el show de Eric Clapton, que también llegaba por primera vez a la Argentina. Sí, en una misma semana estuvieron David Bowie y Eric Clapton en Buenos Aires.

Pero, mientras Clapton vendía tickets a lo loco, el show de Bowie venía tranquilo. Necesitaba más promoción. Así es que, unos días antes, organicé una entrevista con Antonio Gasalla, que por ese entonces lideraba en rating con su programa. El resultado fue bastante desastroso. Gasalla prácticamente no sabía quién era Bowie, que sumado al cansancio y el hastío del músico provocaron que la entrevista durara, como mucho, cinco minutos. Cuando terminó, Bowie me encaró: “¿vos creés que esta entrevista te va a ayudar a vender entradas?”. Y… fue un papelón, sí.

Pero quizás sirvió: sesenta mil personas asistieron a un show espectacular que quedó en la historia. Bowie volvería una vez más al país, en el 97, pero su show del 90 fue extraordinario.

Apenas seis días después, el 6 de septiembre, Clapton hacía lo propio en otro River colmado. Vino en su mejor momento, presentando el disco *Journeyman*, pero sin dejar de lado sus clásicos. Tal es así que hizo una seguidilla inolvidable con “Wonderful Tonight”, “Cocaine” y “Layla” al hilo, para delirio de la gente. Tocó apenas quince canciones en casi dos horas y media. Fue el mejor show que hizo de todas las veces que vino a la Argentina.

***

Un peso, un dólar. Para el 91, la convertibilidad cambiaria propuesta por el nuevo gobierno de Menem nos dio la posibilidad de encarar un sinfín de visitas internacionales. Así que la lista que se viene es larga, y la adrenalina y el vértigo ni les cuento. Por eso lo que sigue voy a intentar contarlo de la manera más ordenada que la memoria me permita. Es mucho. Y de lo más variado. Así como el año anterior el Hollywood Rock en Brasil me permitió "bajar" hasta la Argentina a Tears for Fears y a Bon Jovi, en el 91 el festival Rock in Rio posibilitó las llegadas a Argentina de INXS, Billy Idol, Prince, Robert Plant y Joe Cocker, para el segundo Festival Rock & Pop, así que festejaba los seis años de la radio, y al mismo tiempo fortalecía la nueva programación que estaba lanzando.

INXS llegó todavía en un momento mejor que en aquel festival Rock & Pop del 85. Venían a presentar *X*, que fue el puntal para dos horas de show terrible, un hit atrás de otro, luego de que Divididos los teloneara. Justo ese día, Michael Hutchence cumplía años, así que sobre el cierre del show le llevamos una torta y sopló las velas sobre el escenario.

Por su lado, Billy Idol también aprovechó para presentar un nuevo disco (*Charmed Life*), pero sobre todo para disparar su catarata de hits, que desde su primer disco, *Rebel Yell,* hasta ese momento había acumulado en toda su carrera. Más allá de estar aferrado casi todo el tiempo a un bastón (un año antes había tenido un gravísimo accidente de moto en el que casi pierde una pierna), el concierto fue muy dinámico.

Pero…

Pero la historia de este festival se la llevará toda entera el bueno de Prince.

El famosísimo y talentosísimo músico de Minneapolis estaba en su momento más alto de popularidad. No hacía mucho que había pasado la locura por la película *Batman*, de la que había compuesto la banda de sonido, y posteriormente editado *Graffiti Bridge*, que también funcionó muy bien. Prince siempre se caracterizó por ser una figura indomable para la industria. Y no solo eso, sino también muy déspota con los que trabajaban con él, tanto músicos como

empresarios. Solía tener problemas con todo el mundo a niveles ridículos, casi inverosímiles. En la época en la que se cambió el nombre por un símbolo (que era imposible de pronunciar, claro), posterior a este show que hizo en Argentina, su mánager me contó que cuando Prince llamaba a su oficina, y la secretaria le preguntaba "¿quién habla?", Prince cortaba el teléfono. Hacía eso varias veces, hasta que la secretaria se daba cuenta de que era él, y le decía directamente "ya le comunico".

Poco más que agregar.

Llegó el domingo 20 de enero, un día antes del show. Su tour mánager me comunicó que el músico quería salir. Pero estaba todo cerrado. El único lugar que estaba abierto y al que se lo podía llevar era la discoteca La Casona, de Lanús –que había sido mi primer cliente publicitario cuando arranqué con la Rock & Pop–. Así que llamé a Atilio, el dueño del lugar, y le comenté que tenía a Prince y a su gente con ganas de ir a bailar, para ver si los podían recibir. Me dijo que no había ningún problema, y que les iba a cerrar el VIP. La cuestión es que los asistentes de esa noche no conocían mucho a Prince, y aunque lo conocieran, les resultaría inverosímil verlo en ese lugar… Digamos que no causó ninguna conmoción. Por no decir que la gente lo ignoró completamente. Así que, esa noche, la primera salida del músico y su gente fue un fracaso. Su mánager me había pedido también si le podía organizar una fiesta al otro día, luego del concierto. Mi hermano Pablo era propietario de la discoteca Mix, en el barrio de Belgrano, así que todo estaba preparado para que Prince y su gente pasaran un buen momento una vez terminado su concierto.

El día del show, durante la tarde, Prince hizo una prueba de sonido impresionante, que duró tres horas. Su propia crew se ocupó de que nadie pudiera presenciarla. Había muchos músicos locales –entre ellos Spinetta– que no querían perdérsela, así que los escondimos en distintos puntos estratégicos del estadio desde donde podían verla sin ser descubiertos. Desde el punto de vista musical, fue una de las mejores cosas que vi en mi vida. Tenía una banda extraordinaria.

Igual de alucinante fue el show que dio a la noche, pero…

Pero duró poco más de una hora.

Cuando terminó el concierto, apenas bajaron del escenario, le insistí a su tour mánager que Prince volviera, que el público estaba eufórico. Con el correr de los minutos, la gente pasó de vivar a Prince para que hiciera bises, a putearme a mí. Pensaban que yo lo había contratado por canción, y que Prince me cobraba por las que tocara. La situación no me hizo mucha gracia. Yo estaba muy caliente. Le transmití todo esto a la gente de Prince, pero no hubo caso. Lo único que le interesaba al músico era ir cuanto antes a la fiesta que me habían pedido que le organizara para ese día. De hecho, se había cerrado una peluquería exclusivamente para que lo maquillaran para la fiesta de la noche, y estaba apurado por ir a arreglarse. Me puse más que insistente. Entonces me mostraron el contrato en el que estaba estipulado que los músicos tenían que tocar un mínimo de sesenta minutos, y es lo que habían hecho. "Ok", les dije. "Si vamos a regirnos por el contrato, decime dónde está escrito que yo les tengo que organizar una fiesta. Así que decile a Prince que si no sube ahora mismo al escenario, le cancelo en este momento la joda". "No podés hacer esto", me dijo el tour mánager. "¿No lo puedo hacer? La fiesta está cancelada", le avisé. Así que llamé a mi hermano y le dije que no abriera la discoteca. Pero nadie se animaba a decirle a Prince que la fiesta se había dado de baja. Era lunes. Enero en Buenos Aires. No había muchos lugares abiertos. Estaban desesperados por la situación, así que tenían que improvisar algo porque no se animaban a contarle la verdad. Se pusieron a rastrear posibilidades y se encontraron con que el único lugar disponible al que podían ir era Shampoo, un lugar de Recoleta, un cabaret en donde algunas chicas ofrecían lo suyo. Así que ellos mismos organizaron todo (yo no puse un peso) y ahí se fueron, a un lugar que estaba abierto al público general –ya que tenía su propia clientela, claro–, y que recibía a Prince y su troupe. Terminó siendo una fiesta muy bizarra, en la que se mezclaban las chicas del lugar, con modelos y celebrities que querían estar cerca de Prince –que, a todo esto, nunca se enteró de que los planes

originales se habían suspendido para terminar en un típico cabaret.

Tampoco le hicimos el "favor" de hacerle los trámites en Migraciones para que en su vuelta saliera directamente por pista desde el VIP del aeropuerto hacia el avión. Estaba estipulado que fuera así en su llegada, pero en el contrato no decía que teníamos que hacer lo mismo en la salida. Así que, como ellos habían pretendido manejarse rigurosamente por el contrato…

Lo más loco de todo el asunto es que Prince, para viajar, se había vestido con un trajecito verde loro, muy llamativo. Y así iba a salir, como cualquier mortal, desde el aeropuerto de Ezeiza. Ver a Prince, que era muy bajo de estatura –que contradecía su marketing de sex symbol– vestido así, y rojo de caliente –porque además todos lo acosaban para sacarse fotos– fue quizás algo perverso.

Su propia crew, que viajaba en el mismo vuelo, se partía de la risa.

***

También hay que decir que el 91 probablemente será recodado como el año en el que Bob Dylan vino por primera vez a la Argentina.

Como conté antes, se venía una racha importante de "primeras veces".

Y lo de Dylan era enorme. Estaba presentando "Never Ending Tour", una gira con la que venía batallando hacía tres años, y en la que promocionaba dos discazos: *Oh Mercy* y *Under the Red Sky*. Aunque esa era una excusa porque, como todos sabemos, Dylan toca lo que quiere. Y no solo eso: Dylan "hace" lo que quiere. Y, por suerte, lo íbamos a vivir en carne propia.

Para promocionar sus shows del 8, 9 y 10 de agosto en Obras, yo quería hacer el spot con "Blowin' in the Wind" o "Like a Rolling Stone", entonces pretendía que me garantizara que iba a tocar algunas de esas canciones en su show. Pero el mánager me decía una y otra vez que Dylan no garantizaba nada. Así que me tiré a la pileta y usé sus clásicos para promocionar el show. Finalmente, no tocó "Blowin in the Wind", pero cerró con "Like a Rolling Stone" en

tres conciertos a lleno total.

Dylan salía a la calle tranquilo, camuflado con un buzo con capucha y lentes negros, como una persona cualquiera, y así pasaba inadvertido de los periodistas que lo esperaban en la puerta del hotel y se mezclaba entre la gente. Con esa misma sencillez, con ese perfil bajo, encaró su viaje a Montevideo para tocar un par de días después: eligió ir en un ferry durante la noche, en vez de hacerlo en avión. Tocó en el Cilindro Municipal, un lugar que sonaba pésimo.

Ese mismo año, también produje dos festivales en River, en diciembre. La primera noche fue con Paul Simon, que tenía una banda tremenda: dieciséis músicos, entre los que estaba uno de los mejores bateristas de sesión de todos los tiempos, Steve Gadd, que muy rara vez salía de gira, además de Michael Brecker, uno de los mejores saxofonistas. De entrada sabía que la cosa no iba ser rentable porque los costos de mover tanta gente eran una locura. El que manejaba a Paul Simon era su contador Bill Zimblat, integrante de RZO, uno de los estudios contables más grandes de espectáculos, y a quien había conocido por David Bowie, y que en esa época tenía entre sus clientes a David Byrne, a U2 y… a los Rolling Stones. Y si querés jugar en esta liga, hay que estar en el lugar justo en el momento correcto, si no, te corren en dos minutos. Así que, a pesar de todo, decidí traer a Simon con su mega banda (y además, ojo, tengo que decirlo: siempre fui fan de Paul Simon, de hecho, cuando trabajaba con Sui Generis siempre los jodía con que estaban muy "influenciados" por Simon & Garfunkel, hay que reconocer que le afanaban mucho). Por eso también abrí la noche con Nito Mestre, y como soporte les puse a Inspiral Carpet, que representaba el típico sonido Manchester de la época, y movía gente un poco más joven.

La segunda noche del festival el headliner fue The Cult, banda que venía con bastante manija porque los había editado previamente con DG. El concierto lo abrió Steppenwolf, que tenían su hit de los años 60 "Born to Be Wild" –que versionaban los propios The Cult–. La banda local que abrió la tarde fue Los Guarros.

***

El 92 tampoco se quedó atrás, también fue un año espectacular.

Paso a detallar.

Históricamente, Pepsi era la marca que acompañaba y sponsoreaba el rock en el rubro de gaseosas. Pero para el 92, Coca-Cola quería entrar en la música y desde la sede de Atlanta de Estados Unidos bajaron la orden de hacer lo mismo. Así que me dieron un presupuesto muy grande, enorme, para hacer un festival. Y así nació el Coca-Cola Rock Festival, en el que armé un line up tan variado como espectacular. En una semana produje los shows de Nirvana, Brian May, Keith Richards y The B-52's en el Estadio de Vélez.

Arrancamos con Roxette en su mejor momento con el tremendo hit "The Look". La música del dúo sueco entraba en la categoría de pop con "máquinas", un sonido que –como ocurría con Pet Shop Boys, Erasure y Depeche Mode– expandía el espectro musical que conformaban Rock & Pop y mis producciones hasta ese momento.

Y por esas cosas de la vida, julio sería un mes muy importante para los amantes del heavy metal. Justo en el momento en que la Heavy Rock & Pop gozaba de un gran momento –y me permitía promocionar las bandas de ese género–, llegaron a la Argentina dos nombres que no necesitaban mucha promoción: Black Sabbath y Iron Maiden. Los primeros tocaron el 3 y 4 de julio en Obras. Por ese entonces, estaban liderados por Ronnie James Dio, y venían a presentar el disco *Dehumanizer*, secundados por Hermética como teloneros. Lo de Iron Maiden fue más "ruidoso", digamos. Tanto como porque tocaron a cielo abierto en el Estadio de Ferro, como porque fue una noche tumultuosa, con una batalla campal en las afueras del lugar, de gente que quería entrar cuando estaba todo agotado.

La banda de Kurt Cobain tocó el 30 de octubre, y el show fue histórico por lo pésimo. Tal vez, el peor concierto de su carrera. ¿Y por qué? Porque Calamity Jane, el grupo soporte que ellos habían traído, fue muy mal recibido por un público argentino que todavía tenía la costumbre de insultar y tirarles cosas a los artistas que abrían los conciertos. Así como en muchas cuestiones se puede

afirmar esa idea del espectador argentino como “el mejor público del mundo”, también hay que decir que por esa época la intolerancia estaba a la orden del día. Y más todavía, porque se trataba de una banda de chicas punkies que hacían riot grrrl. Tan caliente estaba Cobain, que se pasó todo el show amagando que iba a tocar “Smell Like Teen Spirit”, para interrumpirlo luego de los primeros acordes. También se lo notó displicente en casi todo el show, cantando deliberadamente mal, aullando y jodiendo con sus compañeros de banda, sin importarle demasiado que estaba dando un show profesional. Se fueron sin pena ni gloria. Ese amor no correspondido entre la gente y la banda quedó plasmado para siempre en el booklet de *Incesticide*, en el que la banda menciona la agresión a Calamity Jane por parte de “veinte mil machitos en Argentina”.

El 6 de noviembre, Bryan May vino a presentar su primer disco solista, *Back To The Light*, con una banda impresionante que tenía como destacado a Cozy Powell en la batería. Tocó media docena de canciones de Queen. Y al día siguiente, el 7, hacía su presentación el primer Stone en pisar el suelo argentino –en realidad el primero había sido Mick Taylor, que tocó con Eric Clapton, pero en ese momento ya no estaba en las filas de los Stones–, con Ratones Paranoicos como teloneros. Keith Richards vino con sus The X-Pensive Winos en un momento de parate de los Rolling Stones. Cuando llegó estaba de muy buen humor. Lo llamé a Bobby Flores, que estaba en ese momento haciendo su programa al aire, le dije que estaba con Richards y que si quería podía llevarlo a la radio a que hicieran una nota. Bobby enloqueció de alegría y ansiedad. Richards contó en su programa que venía de hacer una gira en teatros. Cuando vio que acá era un fenómeno, y que metía cuarenta mil personas en un estadio no lo podía creer. Acababa de lanzar su disco *Main Offender*, apenas un par de semanas antes, pero su show estuvo sazonado con un buen puñado de canciones de los Stones, entre ellas “Gimmie Shelter” y “Connection”, con la que cerró. El público cantaba “mire mire qué locura, mire mire qué emoción, esta noche toca Richards y el año que viene tocan los Stones”.

Tres años después, ese deseo se haría realidad.

The B-52's, por su lado, se presentaron junto a Os Paralamas de Suceso y los Auténticos Decadentes y le dieron la cuota de pop colorido a un festival que fue un éxito absoluto en ventas.

***

El año iba a terminar con nombres importantes. Por un lado, la presentación de Elton John, que a fines de noviembre ofreció dos conciertos dentro de una gira llamada "The One Tour", completamente llenos en River, pero que fueron espantosos. De hecho, salieron tan mal y el músico estaba tan malhumorado, que canceló el resto de la gira latinoamericana, que terminaría completando un par de años después. En medio del escenario se puteó con el monitorista y lo echó, mientras el público no entendía lo que estaba pasando. La razón principal de su mal humor y actitud se debía a que en ese momento estaba intentando lidiar con su síndrome de abstinencia, después de haber dejado las drogas no hacía mucho (tema que me quedó claro después de ver el film *The Rocket Man*).

Por otro lado, en esa época tenía un mánager que era un histórico de la industria, que se caracterizaba por tener un ego gigantesco; decía que él no usaba credenciales en el estadio y que todo el personal que trabajaba en el show debía conocer su cara y permitirle el libre acceso. Hace unos años tuve un cruce fuerte con él por algo que había subido en las redes sobre declaraciones de Morrissey, que es su nuevo representado. Se llama John Reid.

***

Y entonces llegaron los Guns.

Apenas quince días después de Elton John, llegaba a la Argentina la banda más importante del mundo en ese momento: Guns and Roses.

Y todo lo que pasaba alrededor de ellos se magnificaba a niveles delirantes. Generaban amores y odios. Y, sobre todo, una cantidad

terrible de habladurías, chismes y mitos incomprobables. Uno de esos rumores decía que Axl Rose odiaba a la Argentina, por ejemplo, o que quemaba banderas de nuestro país durante los shows, y que una vez que dejara suelo argentino iba a hacer lo mismo con las botas que iba a usar.

Creer este tipo de rumores no hace más que confirmar la idiotez de una gran parte de los argentinos que creen ser el centro de la tierra. ¿Por qué carajo un tipo que no conoce la Argentina iba a tener esa actitud? Con toda esa información falsa, la previa a la llegada de la banda estableció un clima que pasó de extraño a trágico en nada.

La gira de Guns and Roses por Latinoamérica había arrancado compleja. En Venezuela, por un levantamiento militar de Chávez, se cerraron los aeropuertos, los equipos de la banda quedaron demorados y el concierto suspendido. Finalmente pudieron salir del país y llegaron a Bogotá, donde se vivían tiempos muy convulsionados y violentos. La llegada a Colombia fue caótica, el aeropuerto estaba desbordado, con un despliegue de gente de seguridad que disparaba al aire sus armas para abrirse paso. También hubo problemas en el concierto. El techo del escenario se cayó, y en medio del show se largó una lluvia torrencial, mientras en los alrededores del estadio se desataban desmanes de gente que quería entrar a la fuerza.

Con esa previa, livianita, llegó la banda a la Argentina, además de la fama de locura y descontrol alrededor de los músicos, obvio. Y a todo esto, se sumaron algunos chismes más. Por ejemplo, que la barra brava de Boca iba a ir a cagar a trompadas a los fans.

Por ese entonces, el jefe de la barra era el Abuelo (José Barrita). De casualidad, el comisario que estaba a cargo del operativo de Obras, a quien yo conocía bien, había sido trasladado a La Boca. Yo quería despejar cualquier duda que pudiera haber, así que le pedí que me gestionara una reunión con el Abuelo, a la que iba a ir solo. Me citó en un bar de La Boca y me esperó en un salón, lejos de la vista de todos, reservado especialmente para la ocasión. Estando ahí solo, el Abuelo me tenía servido para lo que se le cantara.

Finalmente me despejó todas las dudas y me dijo que no sabía de dónde había salido el rumor, que no iban a hacer nada por el estilo, y que lo único que le importaba en ese momento era cómo iban a pasar las banderas por el puente Pueyrredón para el partido contra Racing que se venía en la siguiente fecha.

Los que sí compraron todas las barbaridades que se decían y se comieron el verso fueron los miembros de una agrupación de ex combatientes de Malvinas, que se manifestaron en la puerta del Hotel Hyatt (hoy Four Seasons), donde se hospedaban los músicos, para pegarles a los chicos que estaban en la calle. Tuve que presentarme en el lugar para aclarar que todo lo que se decía eran mentiras, y hasta hay imágenes mías evitando peleas. Y todo por nada, porque no había nada cierto.

Finalmente, el malestar se calmó cuando la banda sacó por el balcón de su habitación las banderas de la Argentina y de los Estados Unidos, hermanadas, como "señal de paz" y tranquilidad. Además, Axl Rose dio una entrevista televisiva en la que despejaba cualquier duda sobre las estupideces que habían dicho de él y de su banda, a las que también se había sumado ni más ni menos que Menem, el presidente, que llamó "forajidos" al grupo, en un gesto de una imprudencia insólita, que no ayudaba en nada.

El extremo de la locura llegó a niveles trágicos cuando una adolescente, fan de la banda, que había sido parte del grupo de chicos que fue a recibirlos a la puerta del hotel, se suicidó porque su papá –influenciado y atemorizado por las versiones que antecedían al concierto– no la dejó ir.

Cuando Axl se enteró de eso no lo podía creer. Toda el aura de descontrol que acompañaba a la banda de golpe se transformó en una muestra de profesionalismo y criterio pocas veces vista. De hecho, los shows que hicieron acá fueron de los más prolijos y profesionales de su carrera. Muchos ahora lo pasan por alto, pero Guns and Roses era una banda extraordinaria, de los mejores grupos de rock que vi en vivo en toda mi vida.

Para dar tranquilidad, organicé que el concierto se transmitiera por Telefe. Arrancó con un rating impresionante, lo que marcó dos

cosas: por un lado, que mucha gente quería ir y no lo hizo por el miedo infundado que se había generado, y por otro, que también mucha gente quería ver una guerra que nunca ocurrió, y cuando vieron que no pasaba nada, que el show transcurría con normalidad, el rating se fue desmoronando a medida que pasaban los minutos. Al estrés provocado durante toda la previa del show, le tuve que agregar el incidente con la malintencionada superposición de fechas que surgió ante la vuelta de Serú Girán, organizada por otros promotores. Sabían que yo no podia mover mi fecha porque estaba en el marco de un tour y aun cuando ellos podían correrla, decidieron no hacerlo.

Al año siguiente, y ya sin estupideces de por medio, Guns and Roses llenó dos estadios de River, el 16 y 17 de junio, y fue una completa fiesta. Aunque (sí, aunque) estuvo teñida por ese "pequeño" inconveniente del allanamiento al Hyatt. Esa escena organizada por los servicios de Inteligencia, que parece que se habían quedado con la sangre en el ojo por lo del año anterior (recordemos la desafortunada frase del presidente Menem sobre la banda).

Finalmente, los shows fueron increíbles. Fue el final de la gira que se había iniciado a fin del año anterior, cuando habían pasado por el país. No estaba en los planes volver a la Argentina, pero les hice una oferta en valores tan altos que no podían rechazarla. Vinieron exclusivamente al país, sin ninguna otra parada en Latinoamérica.

Y todo esto era posible porque la realidad económica argentina, con la ley de convertibilidad, el "uno a uno", me abría el panorama para traer al país a muchos artistas internacionales. Mientras tanto, en paralelo se cerraban fábricas, la gente perdía sus trabajos y el desempleo general aumentaba, en un círculo vicioso que, en algún punto, resonaba en mi negocio, porque aunque el panorama económico me permitía producir conciertos internacionales, la gente cada vez tenía menos dinero para comprar entradas.

***

Sin embargo, los nombres de artistas se sumaban. Así, el 93 arrancó muy fuerte con la primera visita de Red Hot Chili Peppers a la Argentina, que vivían su mejor momento, todavía presentando *Blood Sugar Sex Magic*, el disco que dos años antes los había catapultado en todo el mundo. Fueron dos shows increíbles en Obras, el 25 y 26 de enero. Mientras que el 27 y el 28, en el mismo lugar, se presentó Simply Red, también con mucho éxito.

En la lista de otras "primeras veces" de nombres clásicos esperados, también aparece la llegada de Duran Duran. Por ese entonces estaban haciendo una gira con versiones acústicas de sus canciones más conocidas, y ese fue el show que trajeron a la Argentina. Yo ya lo había visto, y me parecía muy malo, así que le sugerí a su agente de entonces, John Giddings, que sería mejor que, como era la primera vez que venían y tenían un público muy fiel, adaptaran el show a esas expectativas. Me dijo que no se podía cambiar porque se trataba de "una sinfonía acústica" de sus canciones. A partir de ahí, cada vez que nos vemos, lo jodo con aquella expresión… Finalmente, de todos los shows que produje, aquel de Duran Duran del 30 de abril en el Estadio de Vélez fue –desde mi punto de vista– uno de los que más decepcionaron al público, que claramente tenía otras expectativas.

Apenas una semana después, el 8 y 9 de mayo, el mismo lugar estallaba para las dos fechas de Metallica, que venían en su mejor momento con su *Black Album* sonando sin parar en la radio, al mismo tiempo que la Heavy Rock & Pop del Ruso Verea se había posicionado de puta madre. El público del metal se ampliaba cada vez más. Y si bien los más puristas renegaban de la apertura de Metallica a formas más "populares", si se quiere, esa evolución fue muy bien recibida por la mayoría, que alucinó con el poderosísimo show de la banda.

Y también volvió Peter Gabriel. La imagen que había dejado el inglés en el show de Amnesty había sido uno de los puntos más altos de aquella gira, y yo había pegado buena onda con él, una relación personal. Es de los solistas de la historia del rock que más me gusta. Fue el primero que, con Genesis, incorporó lo teatral en

su puesta en escena, y cada concierto que veía de él era una experiencia particular y única. Vino a la Argentina a presentar su disco *Us*, como parte del "Secret World Tour", con una banda espectacular, en la que se destacaban Shankar en el violín, Tony Levin en el bajo, David Rhodes en la guitarra y Manu Katché en la batería. Como Sinead O'Connor, que acompañaba a Gabriel en dos canciones se bajó de la gira, el concierto tuvo la particularidad de que Celeste Carballo se sumara a las versiones de "Blood of Eden" y "Don't Give Up", para interpretar las voces que originalmente habían grabado la irlandesa en el último disco y, antes, Kate Bush en *So*. El show terminó con "Here comes the Flood" al piano, en un momento muy cálido e íntimo, una canción hermosa que está incluida en su primer disco.

A Michael no lo traje yo.

Porque el 93 también quedará marcado como el año en el que Michael Jackson finalmente vino a la Argentina para dar tres shows: 8, 10 y 12 de octubre en el Estadio de River. Sería la única visita de un artista grande, a lo largo de muchos años, en la que no tuve absolutamente nada que ver.

Y fue por una decisión personal.

Lo manejaba un promotor histórico rumano-alemán que se llama Marcel Avram, dueño de la empresa MAMA Concerts, muy famoso por esa época. Pero en aquel momento, las versiones sobre el supuesto abuso de menores habían estallado hacía solo unos meses, y ya estaban en boca de todos los arreglos extrajudiciales que tenía que hacer para comprar el silencio de las familias de los chicos involucrados. Y, si bien no me considero un moralista –a esta altura del libro me parece que no hace falta aclararlo tanto, ¿no?– si hay algo con lo que no transo es con la pedofilia. Así que cuando me lo ofrecieron, lo rechacé sin vueltas.

Cedí el alquiler del estadio, con el que yo tenía la exclusividad, y negocié quedarme con el merchandasing del show. Pero de ninguna manera quería quedar involucrado con aquel concierto.

Mi hijo era fan de Michael Jackson, así que fuimos a Londres previamente a ver uno de los shows de la gira, en la que estaba

presentando su disco *Dangerous*. Así es como me enteré de la dinámica interna de sus giras y confirmé algunos rumores. Cuanto más lo conocía, menos ganas tenía de involucrarme, más allá de respetarlo artísticamente. También, al alojarnos con mi hijo en el mismo hotel de Jackson –el Dorchester de Hyde Park–, me enteré de que su gente le imprimía la revista *Billboard* especialmente para él, y le modificaban el ranking –como una versión del diario de Yrigoyen en el show business–, para que cada vez que lo chequeara viera que estaba número 1, por más que la verdadera revista lo mostraba unos puestos más abajo. Un delirio…

***

En el desfile de grandes nombres de aquel 93, el primer tour de Madonna en Latinoamérica fue pura conmoción. Venía de hacer mucho ruido, casi un escándalo, presentando su disco *Erotica*, complementado por su libro, *Sex,* como parte del "Girlie Show World Tour". El combo no hacía más que generar malestar en los sectores más conservadores de cada ciudad que visitaba. Y la Argentina, obvio, no se iba a quedar atrás.

El papelón de turno estuvo a cargo del cardenal Quarracino –que ya había tenido alguna incidencia en el tumulto provocado por la llegada de Guns and Roses–. El por entonces arzobispo de Buenos Aires dijo que la visita de Madonna era una ofensa para la mujer argentina, que era pronógrafa y blasfema y le "recomendó" al presidente Menem que no la recibiera. Así que comenzó a organizarse una insólita campaña en contra, a la que se fueron sumando la organización Tradición, Familia y Propiedad y la Cámara Civil, tratando de prohibir el show.

Para colmo, antes de Buenos Aires, Madonna había pasado por Puerto Rico, en donde le tiraron una bandera desde el público y ella se la pasó por todos lados (y cuando digo por todos, es por "todos"). Entiendo que no tenía ánimos de ofender, pero armó un quilombo tremendo. Así que por estas pampas me dejaron bien en claro que si hacía algún gesto obsceno con la bandera argentina, iba a caer presa por violar los símbolos patrios. Una vez más, tuve a la Iglesia

totalmente en contra, junto a todos los sectores conservadores y reaccionarios, tal y como había pasado con Guns and Roses.

Y llovió a mares.

Sí, para colmo, el primer día que se tenía que presentar en River no podía llover más, así que tuvimos que postergar el debut por un día. Su production mánager era Chris Lamb, amigo mío y uno de los más importantes de la historia de los megashows, jugó muy a favor de que se pudieran hacer los días siguientes –el 30 y 31 de octubre– y que salieran impecables. El profesionalismo de Madonna y su gente era impresionante. Es algo que siempre admiré de ella, y que pude comprobar personalmente en aquella ocasión.

Yo había vendido algunos asientos laterales que hicieron que se corrieran un poco las luces *supertrooper* de los extremos, por apenas poco más de dos metros. En plena luz del día, mientras probaba sonido, Madonna notó ese detalle y nos llamó la atención diciendo que había que colocarlo como estaba indicado. En esa obsesión por el mínimo detalle entendí buena parte del fenómeno que era.

Pero, así como Madonna representaba todo "el mal" para ciertos sectores de la sociedad, haber anunciado a Paul McCartney para el mismo año era poner en escena todo lo que estaba "bien" para el establishment. Para sus tres conciertos de fin de año, todas las ligas más conservadoras me pidieron entradas, y esa fue la manera con la que atenué las controversias de Madonna en Tribunales.

Antes de que viniera a dar los shows al país, organizamos una entrevista en Francia con Juan Alberto Badía, que como es sabido, era fan absoluto y especialista en los Beatles como pocos. Estábamos esperando en la sala, junto con el camarógrafo, cuando, de golpe, entró McCartney sin decir agua va. Cuando Juan Alberto lo vio, se largó a llorar. No podía parar. Estaba muy emocionado y no podía hacer la entrevista. Y lo más loco de todo, era ver a Paul intentando consolar a Badía que estaba en estado de shock.

Yo no lo podía creer. Teníamos poco tiempo. Por supuesto que el profesionalismo de Juan Alberto hizo que se recompusiera lo suficiente como para hacer una entrevista de lujo de media hora, y todo salió bien.

Con todo el peso histórico y la enormidad de su figura como artista único, el tour por Sudamérica era totalmente producido por mi empresa. Así fue que en diciembre del 93, McCartney inició el tour sudamericano en el Estadio Pacaembu de San Pablo, y luego se presentó en Curitiba (en Brasil ya había estado unos años antes en el 90, haciendo dos shows espectaculares en el Maracaná de Río). Luego vinieron los tres tremendos shows en River, y finalmente el cierre en Santiago de Chile.

Su única exigencia era la prohibición de vender hamburguesas de carne en los estadios donde tocaba, lo que me llevó a largas negociaciones con el concesionario gastronómico de cada estadio. Finalmente, el éxito de cada show hizo se cumpliera el sueño de los fans de los Beatles.

A lo largo del 94, si bien el eje estaba puesto en empezar las negociaciones para contratar a los Rolling Stones –que salían de gira para presentar *Voodoo Lounge*, y que habían manifestado expresamente que iban a incluir a Sudamérica–, la actividad internacional no se detenía.

El año arrancó fuerte en abril con la llegada de Scorpions.

La banda alemana hizo un concierto muy bueno en el Estadio Obras. Además de la expectativa por la visita de una banda histórica del heavy metal, estaban presentando el disco que tenía como caballito de batalla la balada "Winds of Change", canción que también habían grabado en español.

Por esa época, había una corriente muy fuerte por parte de las discográficas para generar acciones –o imposiciones– de marketing que consistían en obligar a los artistas a grabar algunas de sus canciones más hiteras en castellano, con el afán de llegar a otros públicos. Eso traía consigo el riesgo a perder en el camino cierta identidad, así como sus seguidores más fieles.

Creo que estamos de acuerdo si digo que la versión en español que Scorpions hizo de su "Winds of Change" (uf, "Vientos de cambio") era espantosa.

Pero uno de los conciertos más importantes del año y de la década fue el de Kiss.

La banda liderada por Paul Stanley y Gene Simmons nunca había pisado la Argentina. Era una deuda pendiente, sobre todo luego de aquella famosa estafa de principios de los 80, cuando se había prometido su visita y nunca se concretó. Esta vez era real, y los fans argentinos estaban expectantes.

***

El 3 de septiembre en el Estadio de River Plate estaba todo listo para su bienvenida. La gente estaba ingresando al estadio, mientras yo estaba en mi oficina, cuando recibí un llamado por parte de una de las personas encargadas de la seguridad que me dijo que fuera urgente: alguien se acababa de tirar de una tribuna y había fallecido. Quedé impactado, ya que nunca me había ocurrido algo así en ninguno de los conciertos que había producido. Me contaron que se había subido al entrepiso de una de las tribunas, gritó algo así como "quiero volar", saltó y se estrello contra el piso. Mientras iba caminando hacia el lugar, me volvieron a llamar y me dijeron "Daniel, vení rápido para acá porque se acaba de matar un tipo". "Sí, ya lo sé", dije, a lo que me respondieron: "no, es otro". Alguien se había querido pasar desde una tribuna alta hacia una baja, y cayó al vacío.

Terrible.

De no haber tenido ninguna situación similar en toda mi carrera como productor, en el lapso de media hora contaba con dos muertos que habían caído al vacío a pocos metros de diferencia entre uno y otro. Hice todos los trámites que correspondían mientras transcurría el show, que en lo artístico fue impecable y para el público inolvidable. Nunca se barajó la posibilidad de que el concierto se suspendiera. Creo que si eso ocurría, el caos que se podía generar hubiera provocado una situación muy peligrosa y difícil de controlar. En toda esa noche no hubo ninguna otra situación de desborde. Las muertes fueron el resultado de actos de imprudencia individuales, realizados casi al mismo tiempo.

Como detalle curioso, en su paso por Buenos Aires Kiss se presentó en el programa *Ritmo de la noche*, de Marcelo Tinelli,

donde los artistas solían pasar a promocionarse haciendo playback. En este caso, cuando les sugirieron esta posibilidad a los músicos, la rechazaron de plano. Así que hubo que improvisar una puesta de sonido para que, finalmente, Kiss tocara en vivo un par de canciones para la televisión argentina.

A propósito de Kiss, hace un tiempo Billy Bond me contaba que el productor original de Kiss había visto, a comienzos de los años 70, al grupo brasilero Secos & Molhados –del que Billy Bond era productor de sus shows–, cuyos integrantes –entre ellos, Ney Matogrosso– aparecían con las caras pintadas. Al conocerlos, quedó impactado, y les propuso que grabaran en los Estados Unidos, pero para eso debían cantar en inglés. Les dijo que con la música que hacían y el look con los rostros maquillados iban a explotar.

La banda le dijo que únicamente lo hacían si cantaban en portugués, y entonces la propuesta quedó en la nada. Muy poco tiempo después, aparecía Kiss con el mismo look: este productor les había robado la imagen a Secos & Molhados y se la propuso a Kiss.

El resto es historia.

El año se cerraría con las visitas de Die Toten Hosen, la banda fantástica de punk festivo alemana, que en octubre dio un concierto impresionante en Obras. Y luego, en diciembre, Megadeth haría lo propio con cinco shows en el mismo estadio.

Y en paralelo, como conté antes, empezaba a negociar con la empresa canadiense CPI la primera visita de los Rolling Stones a la Argentina.

Comenzaba un trabajo difícil para lo que era un desafío importante: el pico más alto al que podía aspirar como promotor de espectáculos.

Acá estoy.

Si miro para un lado puedo ver el Central Park entero; si giro, tengo una panorámica perfecta de los rascacielos de Manhattan.

Esta puesta en escena en el Four Seasons deja más que en claro que no puedo ponerme quisquilloso, que no existe ni el más mínimo lugar para el regateo a la hora de discutir las condiciones del deal. Es como cursar un master en las grandes ligas –o al menos esa es mi sensación–. Sé que me estoy sentando en la mesa de la gente más importante de la industria del entretenimiento en vivo. Alquilaron el penthouse, la suite presidencial y la sala en la que vamos a negociar puro y duro.

Y acá estoy.

Con plena conciencia de que estoy concretando mi sueño más ambicioso como productor de shows. Una vez más, en mi amada Nueva York, la ciudad en la que arrancó toda esta historia –la mía– en el 72. Negar que se me vienen a la cabeza imágenes de aquel primer viaje que había hecho siendo un pendejo de dieciocho sería una boludez. Quién iba a imaginar por ese entonces que… No, evitemos lugares comunes.

Volvamos.

Hablemos de la primera vez de los Stones en la Argentina.

Capítulo 12

LOS ROLLING STONES POR PRIMERA VEZ EN LA ARGENTINA (NADA MÁS QUE ESO, Y NADA MENOS)

Cuando los Rolling Stones anunciaron una nueva gira mundial para la presentación de *Voodoo Lounge*, ya sabían que querían pasar por Latinoamérica. Obvio, que a ese interés inicial, se le sumaron las voces de Jane Rose, el mánager personal de Keith Richards, y la del mismo Richards, que le contaron al resto de la banda la locura que había sido la visita a la Argentina y el calor del público en su show en Vélez.

El tour estaba en manos de la empresa canadiense CPI, que me había convocado, a mediados del 94, a esa reunión en el Four Seasons de Nueva York, en la 57 Street.

CPI era el grupo que había iniciado en el negocio el concepto de worldwide promoter. Esto es: una empresa que compra una gira y que negocia mundialmente, una idea que antes de ellos no existía, y que tomó forma con la gira de los Stones para el disco *Steel Wheels*, además de tours mundiales de Genesis, Pink Floyd y U2, entre otros. Ese grupo lo presidía Michael Cohl, y lo integraban Arthur Fogel –actual presidente de Global Touring Live Nation– y John Meglen, actual presidente de Concert West y de AEG Presents, con quienes cerraría más tarde el tour de 2016. Ellos conformaban una empresa que fue semillero de los líderes más importantes en la industria de los shows en vivo en los últimos treinta años

Ya se sabía que Bill Wyman no iba a ser de la partida, y que lo iba a reemplazar Darryl Jones, bajista que había tocado –entre otros– con Miles Davis, y que desde ese momento iba a acompañar al grupo como sesionista, sin ser miembro “oficial”.

Pero uno de los temas importantes a definir en este encuentro era la potencial de cantidad de shows que los Stones podían hacer en Buenos Aires y en Chile. Ellos, en un primer momento, hablaban de no más de cuatro fechas en la Argentina más una en Santiago. Yo era más entusiasta y pensaba que podían dar entre seis y ocho conciertos. La economía argentina estaba viviendo del usufructo de las privatizaciones, entonces había bastante dinero en la calle "vendiendo las joyas de la abuela". Pero bueno, cerramos un acuerdo por cuatro conciertos en River y uno en el Estadio Nacional de Chile, con el argumento de que trescientos mil personas sería el número más alto de espectadores para una ciudad durante toda la gira mundial.

Los Stones siempre trabajan a estadio lleno. Esto quiere decir que la producción no contempla la posibilidad de poner a la venta fechas que no saben si van a ser exitosas. Como no tenían la dimensión exacta del éxito que podían tener en la Argentina, me autorizaron a anunciar y a poner a la venta, en octubre, solo dos funciones de las cuatro que estaban contratadas. En aquel momento no existían las tiqueteras. Los tickets eran manuales, se entregaban en papel –con algunos recaudos para evitar falsificaciones–, y por supuesto no existía la venta on line porque no existía Internet. Solía vender las entradas en los locales de Musimundo o en otras disquerías, pero esta vez, como se suponía una gran demanda en poco tiempo, no me autorizaron a usar los puntos de venta con los que trabajaba habitualmente, porque tenían pánico del descontrol que se podía generar. Yo también coincidía con esa mirada. Como solución, por cuestiones de seguridad, se me ocurrió habilitar –aprovechando que River no jugaba de local– todas las boleterías del estadio durante un fin de semana, arrancando la venta un sábado a las diez de la mañana. Para esto, monté un servicio de seguridad entre la Policía Federal y un servicio de seguridad privada similar a la de un recital, tratando de prevenir cualquier posible desborde que pudiera provocarse desde la noche anterior, y limité la venta a cuatro entradas por persona (para evitar la reventa). La verdad es que me quedé corto con los cálculos: a las diez de la noche del día

anterior a la venta, había aproximadamente cuarenta mil personas alrededor de la cancha, entre las colas ya formadas y los grupos que se acercaban al lugar –según informes de la Policía Federal–. En ese momento, hacer esperar tanto tiempo a esa multitud, durante toda la noche hasta que abrieran las boleterías a la mañana, era una locura. Entonces me comuniqué con Arthur Fogel de los Stones para pedir autorización para abrir las boleterías antes, explicando la situación. El operativo de ventas y la cantidad de ventanillas que teníamos era tan grande que, vendiendo cuatro entradas por persona, todo indicaría que a las dos de la madrugada se iban a agotar. Evaluando eso, me comuniqué nuevamente para pedir que me autorizaran a sacar a la venta las dos funciones restantes, porque si no a la hora anunciada originalmente no iba a tener tickets disponibles, y me iban a prender fuego el estadio.

Si bien siempre tuve claro que Buenos Aires es una ciudad que vibra de rock, esa noche fue una certificación fehaciente de esa sensación. La larguísima cola mostraba la variedad de edades y de target socioeconómico, y estaba claro que se empezaba a vivir un hito único en la historia del espectáculo en la Argentina. Las colas estaban orientadas hacia el lado de la Avenida Lugones, para no molestar a los vecinos del barrio de River, que ya de por sí estaban alterados por el pánico que les generaba la situación. En un momento de la noche, a la altura del Club Hípico, se generó una pelea entre dos bandos. Un chico de uno de los dos grupos cortó una botella y con el "culo" degolló a otro, que caminó unos metros y cayó muerto desplomado. Fue algo imposible de controlar, porque ocurrió doce horas antes de lo que habíamos convocado, y a mucha distancia del estadio. No obstante, aun cuando encontraron al asesino y lo detuvieron, me hicieron un juicio que años después me sentenció a pagar 250 mil dólares de indemnización. Nunca pude entender por qué, ya que ocurrió fuera del radio de jurisdicción de seguridad que me correspondía. No había nada que pudiera hacer. Pero de todas maneras tuve que pagar esa suma tiempo después. Yo venía muy golpeado por la muerte de los dos pibes en el show de Kiss unos meses antes, y esta situación fue muy dura para mí.

Con las cuatro funciones totalmente agotadas, quedaba negociar más shows. Pero por la agenda del show en Chile –que no se podía modificar– cabía solo uno. Aun así, ese show de más requería que hubiera que unificar criterios sobre algunos detalles de logística que teníamos que modificar. Para esa negociación tuve que viajar a Miami, donde los Rolling Stones se presentaban como parte de su extensísima gira norteamericana.

Y hacia allí fui, acompañado por el Mariscal Romero, el Ruso Verea, Pablo Kohluber –que era el director comercial de la productora en esos momentos– y Roberto Costa –que trabajaba conmigo en la empresa en el área de producción–, además de Rodolfo Echeverría –gerente de marketing de Coca-Cola, sponsor del evento–, a quien invitamos para evaluar cuestiones estratégicas de presencia de la marca en el predio de los shows. Tambien vino mi abogado de Nueva York, Jerold Couture, que tenía que armar el nuevo contrato. La noche previa del show de Miami hubo una cena memorable en la que el Mariscal Romero le dijo al oído al gerente de Coca-Cola: "cada gaseosa que se vende es una bala más que el imperialismo yanqui usa para matar niños en Asia"…, lo que se dice un verdadero estratega de la comunicación y las relaciones públicas. Kohluber lo quería matar, pero las carcajadas de todos hicieron que el gerente de la marca entendiera enseguida el estilo del Mariscal, y también se cagó de risa.

La producción del concierto de los Stones era gigante. Una parte llegaba en avión y otra en barco, trayendo el escenario para un montaje que llevó ocho días ajustar, y que demandó más personal que ninguno de los shows que había hecho previamente. Finalmente, la banda llegó al país el 5 de febrero del 95. Los conciertos estaban programados para el 9, 11, 12, 14 y 16, con Ratones Paranoicos, Pappo y Las Pelotas como grupos locales de soporte. Los músicos británicos se alojaron en el Hyatt (la única de las cuatro veces que vinieron al país en que todos los Stones compartieron hotel), y no pudieron hacer muchos movimientos. De hecho, estaban sorprendidos con la locura que se había generado, con la imposibilidad de salir al estar rodeado de fans que los

acechaban, y con el griterío constante que no los dejaba descansar del todo. Hacía muchas décadas que no veían fans como los de Buenos Aires. Cada movimiento de los Stones era complicado de administrar, porque el hotel estaba bloqueado, rodeado de gente a toda hora. Era imposible moverse. Así que también tuvimos que implementar un operativo policial importante.

Una de las pocas salidas que hicieron fue a la Quinta Presidencial de Olivos, el viernes 10, un día después del primer show, en donde la banda se reunió con el presidente Carlos Menem. Fue un encuentro descontracturado, en el que Mick Jagger dialogó de distintas cuestiones con Menem –básicamente sobre la repercusión que estaban teniendo los Stones en Argentina–. El entonces presidente no sabía nada de la música de ellos, solamente era un gran cholulo –algo que todos ya sabíamos– y había aceptado el encuentro como estrategia previa a una nueva posible reelección. La visita de los Stones al presidente de turno era parte de una agenda repetida de la banda, y en ese sentido también lo harían con Macri durante su última visita al país de 2016, un encuentro con el que yo no tuve nada que ver.

De hecho, jamás pedí para ningún artista una entrevista a nivel presidencial. Cuando esto se dio, fue por demanda de los artistas y yo únicamente trasladaba el pedido. No comulgo mucho con la idea de que los artistas visiten presidentes, porque de alguna manera entra en juego la política, se distorsiona la reunión y encima atrás de eso aparecen cientos de colados, una cuestión que es difícil de manejar. El cholulismo de los funcionarios y los políticos es algo que siempre existió y siempre existirá.

A propósito de colados.

Por esa época, los lisiados que iban acompañados por una persona que había comprado su entrada tenían pase libre al concierto. Era impresionante la cantidad de gente que ingresaba en calidad de lisiada y, ni bien pasaban las vallas, revoleaba las muletas o las sillas de rueda para entrar corriendo. Era como un milagro instantáneo que tenía efecto ante la posibilidad de ver a los Stones. Y no se podía controlar, en esa época era mucho muy fácil

falsear cualquier tipo de certificado.

Todos los shows tuvieron como antesala la postal de gente durmiendo en la calle para conseguir la mejor ubicación en el campo, y así estar más cerca del escenario. Otra de las curiosidades del día implicó un "descuido" de nuestra parte. Habíamos hecho un acuerdo con una empresa de preservativos, que pasaba por repartirlos junto con un flyer que decía "gracias por la paciencia de la espera, y para que puedas tener *satisfaction*". Lo que ocurrió fue que a una de las personas de mi equipo, que tenía la tarea de llevar a cabo la acción, no se le ocurrió mejor cosa que abrochar los preservativos al flyer, lo que provocó que muchos de ellos se agujerearan y quedaran, claro, inutilizables.

***

Y llegó el día tan esperado. En un escenario gigantesco de casi 30 metros de alto y 70 de largo una estructura que asemejaba una cobra gigante, los Rolling Stones arrancaron el concierto con "Not Fade Away", el cover de Buddy Holly con el que iniciarían todas las noches. Luego, a lo largo de dos horas y media de show, enlistaron una cantidad increíble de clásicos, en un total de veintitrés canciones, siendo siempre el cierre "Brown Sugar" y "Jumpin Jack Flash" para el bis. A través del tiempo, entendí que los Stones, en general, repiten la misma estructura musical del repertorio, y solo modifican cinco canciones por show. Creo que siguen disfrutando íntimamente el hecho de tomarse licencias en un repertorio tan extraordinario que supieron construir a través de casi seis décadas.

Como lo sabe cualquier fan de los Stones, en cada show la banda históricamente solía tenía rituales que se repetían. Desde que subieran más de cien mujeres para hacer una coreografía, o la suelta de figuras inflables, o hasta esa suerte de tribal satánico que desplegaban cada vez que tocaban "Sympathy for the Devil", con un Jagger desatado. Pero uno de los más célebres ocurría cuando tocaban "Honky Tonk Woman", donde alguna chica del público se quedaba en topless bailando subida a los hombros de otra persona. Para esta ocasión, se nos ocurrió, como parte de una promo de la

Rock & Pop, organizar un concurso entre los asistentes, promoviendo que a la primera chica que las cámaras enfocaran mostrando las tetas durante esa canción la invitábamos –con un acompañante– al show de los Stones en Chile. Durante el primer show, cuando empezó la canción –uno de los mejores comienzos de la historia del rock, a mi gusto– una cantidad impresionante de chicas se sacaron la remera y la empezaron a revolear, dejando ver sus pechos al aire. Hoy es algo que no llamaría demasiado la atención, pero en esa época era muy inusual; no lo podíamos creer. La ganadora fue una maestra jardinera que, finalmente, fue con su novio a ver el show de Chile, donde también hizo un par de móviles para Rock & Pop.

Fueron cinco noches épicas, cada una con detalles especiales, inclusive desde lo artístico. Viví momentos de mucha tensión y adrenalina. Pero cuando la cosa terminó, nos sentíamos tan felices de lo que habíamos logrado, que me pareció apropiado hacer un gran brindis en mi oficina del estadio. Y ahí, al sentir que estábamos en el pico máximo de lo que podíamos ambicionar como productora, le dije “festejemos porque, a partir de ahora, solo queda la caída de la decadencia”.

Pero el relax duró poco, estábamos a pocos días del concierto en Chile y había mucho trabajo por hacer, estábamos hasta las manos con los tiempos para el armado del show de Santiago. Me acuerdo de que esa prsentación fue más parecida a la experiencia de los Stones en Brasil que a la de Buenos Aires. El mismo Jagger lo comprobó en persona, cuando vio que el revoleo de remeras que proponía no tenía el mismo eco que los shows en River. Además, la cantidad de fans en la puerta del hotel no era tan numerosa. No obstante, fue un gran show en términos de calidad musical, que pude ver más relajado, sin el fervor del público porteño que le ponía una adrenalina especial, y con el agregado para nada menor de que se cerraba el primer tour con los Stones, un hito muy fuerte en mi vida como promotor.

Me fui de boca. Mal.

Porque en definitiva, lo que el tipo me pedía no era tan distinto a lo que me exigían algunos artistas anglos de primer nivel. Pero como –no sé por qué– me resultaba rara tanta demanda, cometí el error de declarar en una revista que "entendía más las demandas de Axl Rose que las de Luis Miguel". Un boludo. Fue algo totalmente gratuito, desubicado de mi parte: soy su promotor en la Argentina. Obvio, en nada, un ejemplar de la revista le llega derechito al mexicano de parte de una empresa competidora. Lindo regalito.

Así que, ni bien aterrizó en Buenos Aires, en su conferencia de prensa dejó en claro que estaba recaliente, no se contuvo y, literalmente, me mandó a la mierda.

Sí, el show transcurrió de manera correcta. Estuvo muy bien.

Pero mi experiencia latina no arrancó con buena vibra.

¿Estará bueno que me meta en esto?

Capítulo 13

PHILL COLLINS – BEASTIE BOYS – OZZY OSBOURNE – ALICE COOPER – MEGADETH – RAMONES DICE ADIÓS EN RIVER – JIMMY PAGE Y ROBERT PLANT – LOU REED – LOVE & ROCKETS – PORNO FOR PYROS – LOS LATINOS: LUISMI Y JULIO – "GRACIAS TOTALES" – DISNEY Y LOS MUSICALES: A LA CONQUISTA DE EUROPA – U2 EN ESPAÑA – ALGO ESTÁ POR PASAR…

Dos meses después de los Stones, me tocaba recibir en el país a Phil Collins, que arrancaba el tour en Sudamérica con tres shows en el Estadio San Carlos Apoquindo de Santiago de Chile, de un total de ocho shows en quince días. La oferta que había hecho era tan agresiva en términos económicos que no se incluyó Brasil en el schedule, dado que tenía un período muy corto asignado para Sudamérica dentro de un tour mundial que ya llevaba rodando más de un año, y que debía partir luego a Hong Kong. Además, Brasil era el único país en el que había tocado previamente con una gira de Genesis en el 77.

El tour era la presentación del álbum *Both Side*, que no había sido de sus discos solistas más exitosos. Pero como era la primera vez que venía, acaparaba toda su carrera.

Esa oferta agresiva la había podido hacer sabiendo lo fuerte que era en Chile. Todavía más que los Stones –de hecho, vendió más tickets y recaudó más–, además de que todos los sponsors en Perú, Chile y Argentina querían estar en sus eventos por el target que abarcaba, que era garantía de glamour y llegada directa al segmento de público Adult Contemporary.

A pocos días de empezar la relajada gira con Phil Collins, los Beastie Boys habían dado uno de los shows mas potentes que se podía escuchar en esa época. En esa primera visita a Buenos Aires, el grupo se encontraba en un momento de altísimo nivel. El concierto fue tan bueno que nos pidieron la grabación que habíamos hecho para la radio, con el fin de editar un disco que, aún hoy en día, cotiza alto en las redes de venta.

Como el año venía muy fuerte y muy bien en término de shows internacionels, se me ocurrió algo: ¿por qué no hacer el primer festival de metal con un line up bien groso?

Por entonces la radio pasaba por un gran momento artístico y de repercusión de audiencia. Ayudaba que la Heavy Rock & Pop me había dado la capacidad de difusión de ese estilo duro. Así, que, en ese contexto surgió la idea de producir el "Monsters of Rock", un evento de dos días en el Estadio de Ferro en Buenos Aires, con dos leyendas como Ozzy Osbourne y Alice Copper cerrando noches muy intensas en las que participaron Megadeth (que ya era otro grupo muy consolidado en el pais), Faith No More, Therapy, Paradise Lost y artistas locales entre los que se destacaba Rata Blanca.

Y la cosa no se detenía. En septiembre concreté la "bajada" a Sudamérica por primera vez de Simple Minds, otro de los grupos icónicos de los 80 que sonaba a full en la radio.

***

Al mes siguiente, se llevó a cabo una serie de seis shows en seis días consecutivos de los Ramones, que acaban de sacar su último álbum en estudio, *Adiós amigos*, y que aún sin anunciarlo iniciaban su despedida. Ese disco –para mí uno de los mejores de su carrera– incluía un cover de Tom Waits "I Don't Want to Grow Up", que también tocaron en vivo. Y ya jugaban tan de locales que uno bien podia suponer que vivían en cualquier barrio popular del Gran Buenos Aires –aun cuando parte de esto era real: su ex integrante Dee Dee se había enamorado de una chica argentina de la zona sur y vivía en Argentina–. Al promediar el tour de *Adiós amigos*, los Ramones habían decidido separarse, y por eso negociamos un

último show en el país más ramonero del mundo.

El desafío era pegar el salto a la cancha de River. Y para eso, nos propusimos doblar la apuesta: organizamos ese show de despedida como un gran fiestón en el que participaran Iggy Pop, Die Totten Hasen, Ataque 77, 2 Minutos y Superuva. Un cierre tremendo –casi en formato festival– para una historia extraordinaria, que tuvo como curiosidad el detalle de la visita de Eddie Vedder que vino a la Argentina nada más que como invitado personal de Johnny Ramone y fan del grupo.

Más allá del hecho artístico, quedó en la historia una "nota de color", cuando, a partir de una autorización mía (uno de esos errores que el tiempo coloca en su lugar) el sponsor (Coca-Cola) intentó hacer una promoción de canje de chapitas de gaseosas por entradas. La marca consiguió una autorización municipal: la acción se iba a realizar en un stand en la esquina de Florida y la avenida Corrientes, en plena ciudad de Buenos Aires. Como no podía ser de otra manera, a los pocos minutos de la convocatoria, volaban por el aire el stand, las promotoras y los funcionarios. Se armó un despelote totalmente previsible, con el que los noticieros de la tele hicieron dulce. Por suerte esto no afectó al resto de la estadía del grupo en el Hotel Hyatt, que estaba constantemente sitiado por fans.

Con este show se cerraban nueve años de una de las bandas más identificadas con el público argentino y con la radio. Uno de los grupos más honestos y genuinos que diera la historia del rock. Nada me reconfortaba más que recordar cuando arrancamos con ellos en febrero del 87 para un ritual de pogo, y pensar a lo que habíamos llegado juntos.

Previamente, en enero del 96, había arrancado con un show a estadio lleno con Jimmy Page y Robert Plant, que acompañados por un grupo de músicos marroquíes hicieron un gran concierto, aunque, obvio, la mayor parte del público esperaba más canciones de Led Zeppelin. Como soporte tocaron los Black Crowes.

En paralelo a esta maratón de shows, estaba trabajando en el desarrollo de musicales con un deal que cerraba con Disney.

Cuando miro a la distancia tanta actividad y me parece increíble… Pero, obviamente, hablamos de un país con un público de buen poder adquisitivo en términos de compra de entradas a precios caros en dólares, y de un equipo de producción, booking, logística, promoción y dirección comercial para sponsors que me rodeaba que era excepcional, y con una visión clara de oportunidad de negocios que no queria dejar pasar. Igual, lo de Disney viene un poco más adelante.

Para septiembre, me di el gusto de concretar una serie de shows con Lou Reed en el teatro Gran Rex de Buenos Aires. El concierto fue memorable, arrancó con "Sweet Jane" de Velvet Underground, y terminó con "Walk on the Wild Side" y "Satellite of Love".

Dos meses después, programé un nuevo festival internacional, luego del éxito del Monsters of Rock del año anterior, aunque esta vez la curaduría tenía una orientación más indie y alternativa. Nuevamente en el Estadio de Ferro, usando todo el predio y agregando un segundo escenario en la cancha auxiliar, se presentaron Nick Cave –sí, chicos, me di el lujo de producir a Lou Reed y Nick Cave con dos meses de diferencia–, Marilyn Manson, Cypress Hill, Love & Rockets, Porno for Pyros más los locales Divididos, Los Fabulosos Cadillacs y Soda Stereo, entre otras decenas de artistas.

***

Ahora, cuando veo en todo lo que estaba metido, me suena una locura que además se me cruzara por la cabeza la idea de meterme con el mercado de la música latina. Estaba loco. Y tengo que reconocer que no entré bien en este segmento musical. Para nada.

El debut fue ese debut con el pie izquierdo con Luis Miguel, en River a fines del 96, cuando me fui de boca con la *La Maga*.

Igual, mi revancha latina no tardó en llegar, y fue con Julio.

Sí, Julio Iglesias, que a fines de ese mismo año editaba el disco *Tango*, producido por un argentino muy hábil, Robert Livy, un viejo zorro de la industria discográfica. Cuando surgió la idea del disco

de tangos con Julio, fue muy práctico a la hora de elegir el repertorio del álbum. Fue derecho a SADAIC y buscó los doce temas que más habían facturado como derechos de autor en la historia del tango.

Ese fue el repertorio del disco, obviamente, un tremendo suceso.

Así que viajé con Roberto Costa –que era el responsable de booking internacional– a las Vegas, donde Julio Iglesias estaba haciendo una serie de shows. Tuvimos reuniones previas a sus presentaciones, para las que disponía de un catering en el que tomaba un vino glorioso (que traía en su avión privado): el Vega Sicilia de Rivera del Duero. Para mí, el mejor tinto del mundo, aun superior al Rothschild, que también entra en el podio. En el universo de Julio Iglesias todo era sofisticado, pero como buen bebedor de vino, ese lujo de viajar con su propia bodega me pareció un toque de distinción total. Ahí acuñé la frase "siempre hay una vida un poco mejor, pero es mucho más cara".

Logramos cerrar un par de fechas del tour en Oriente, en Corea y en Yakarta, precisamente, una zona a la que que había viajado bastante ese año por la opción que me había dado Disney para esos territorios con el musical *La Bella y la Bestia*, que finalmente no logré concretar, aunque recuperé lo invertido en viajes –que no era poco– con los shows de Julio.

También me sirvió para entender que en la empresa teníamos que abrirnos a trabajar con repertorio latino, por más que no fuera mi palo, porque el crecimiento de esa música era más que contundente. Todas las agencias de Los Ángeles que nos vendían artistas anglos –en particular CAA y William Morris– empezaban a incrementar sus *rooster* de listados de artistas con "talento" latino, un segmento musical que cada vez pesaba más en la industria de los shows en los Estados Unidos.

La productora y la radio funcionaban ya sin que yo tuviera que estar presente en el día a día, lo que me permitía explorar los musicales y atender solo los grandes eventos o agentes. Creo que se reunió el mejor equipo de profesionales en una empresa de espectáculos que alguna vez hubiera existido en Sudamérica,

incluida la oficina de Chile, que estaba manejada por mi amigo Carlos Geniso.

Dentro de ese período, la empresa produjo con éxito el segundo tour de Kiss con un River a un lleno total, además de Scorpions –que venía por segunda vez a Sudamérica–, y Def Leppard en el Gran Rex de Buenos Aires.

También funcionaba muy bien la agencia de viajes que habíamos creado originalmente por la alta demanda de pasajes y hoteles, y que hacía que tuviéramos muy buenos precios en las líneas aéreas. Esta empresa, liderada por Victor Santos y Mariano Costa (hermano de Roberto), al poco tiempo empezó a organizar tours para ir a ver bandas o festivales al exterior, con muy buenos resultados. También la radio le daba un buen servicio de difusión.

Otro de los picos de eventos exitosos desde lo artístico y de convocatoria de la empresa en esos momentos fue organizar el show de despedida de Soda Stereo en River, el mismo en el que Gustavo Cerati acuñó la famosa frase con su "gracias totales". El grupo agotó las localidades casi inmediatamente del anuncio, pero Cerati se mantuvo firme en hacer un solo show por plaza en la despedida. Para mí, que había rechazado firmar con ellos para DG Discos cuando me trajeron su demo, era una revancha importante. Es verdad que en la dinámica alocada del momento podía no haber visto el talento que sin lugar a dudas tenía la banda, pero también es cierto que el grupo no paró de evolucionar musicalmente, fundamentalmente Cerati como compositor.

En sincro con la "incursión" en lo latino, organizamos la primera visita de Enrique Iglesias a la Argentina en el Estadio de River. Para estos shows, obviamente ya hacía alianzas con otros medios por fuera de la Rock & Pop. También en esa época, David Bowie planeaba un segundo tour por Sudamérica, con su álbum *Earthing*, producido por Trent Reznor, en el que experimentaba con un sonido más industrial y jungle. Su público más conservador no aceptó tanto el cambio, y la gira que hizo para presentarlo con Nine Inch Nails de soporte no fue el éxito esperado. Aun así, le tenía una fe tremenda, que me llevó a ponerlo en un festival en el Estadio de

Ferro en el que, en otra jornada, tocaban los mexicanos Molotov, Bush y Jamiroquai en su primer tour por estos lados.

Ese concierto de David Bowie en Ferro de 1997 para mí está en el top 10 de los mejores shows que produje.

En paralelo a todo esto, se había cerrado el deal con Disney Theatrical para Latinoamérica por la realización de *La Bella y la Bestia* y la puesta había arrancado con un éxito extraordinario en México, y veía que iba explotar en todos los países. Me interesaba especialmente poder llevar el espectáculo a España. Pero cuando me acerqué a plantear la propuesta a los directivos de Disney y a pedir los derechos para ese territorio, me dijeron que, a pesar de haber hecho algunos espectáculos importantes en ese país, yo no tenía peso en el mercado que justificase que me ampliaran la franquicia para Europa. Me sorprendió esta respuesta, ya que me habían dado previamente la opción de Asia sin tener antecedentes en esos territorios, pero se ve que había crecido mucho la división *teatrical* en la empresa del ratón Mickey… Entonces pregunté a qué se referían con "presencia en el mercado", me contestaron: "algo significativo". Ah, ok, ¿pasa por ahí?

Aun sabiendo que iba a perder plata, fui derecho a contratar a U2, que por entonces estaba haciendo su gira Pop Mart –y que ya estaba previsto que viniera a Buenos Aires en el 98– para hacer un concierto en Madrid y otro en Barcelona. Ofrecí un dinero con el que sabía que iba a ir a pérdida, pero también que dicha pérdida la imputaría como un gasto al desarrollo de la empresa española de Rock & Pop, con la visión de que podría ser un activo importante de la compañía a la hora de venderla, dado que ya había empezado a negociar con Ocesa-Cie la ampliación que teníamos para musicales. Era consciente que el crecimiento que estaba teniendo no lo podía bancar financieramente, y que quizás una alianza de este tipo me iba a dar un salto empresarial que necesitaba.

Efectivamente, U2 en España fue un éxito, y a la vez perdí dinero. Pero luego de haber llevado al que en ese momento era el grupo más exitoso del mundo, me abrieron las puertas de Disney para la franquicia en España.

Y fue entonces que se se presentó el desafío de modificar la estructura de las salas españolas para poder sostener las escenografías que se necesitaban.

Empecé a trabajar en eso con Miguel Martínez –ex musicalizador de Rock & Pop y hombre de mi confianza–, que se trasladó a España, y con el Mariscal Romero, mi referente ibérico de toda la vida, que me ayudó a armar la empresa. Pero la persona que fue fundamental para manejar la relación del día a día con Disney en España fue Julia Gómez Cora, que en breve sería muy importante para el desarrollo de la empresa. Si bien no teníamos ninguna expertise en el mundo de los musicales ni en teatro, Julia era muy talentosa, y yo necesitaba a alguien que llevara la cotidiana. Ella aparecía como la persona indicada, que además tenía una formación muy fuerte en lo financiero y económico, ideal para trabajar con corporaciones. Su incorporación significó un paso vital para afianzar mi relación con Disney y con CIE. Hizo un trabajo excelente en España desarrollando los musicales en la Gran Vía.

Cuando uno llega a un nivel de liderazgo dentro de una empresa, empieza a entender que el rol fundamental es ser un supervisor de casting en el reclutamiento de servicios y de personal que acompañan en distintos proyectos y emprendimientos. Es más que imporatnte darse cuenta de esto, porque, si no, se corre el riesgo de transformarse uno mismo en el límite de su propio crecimiento. Los buenos “soportes” son la clave del éxito, aunque a veces se presenten situaciones traumáticas. Porque también es verdad que es imposible mantener ese espíritu de empresa familiar cuando se juega en ligas corporativas de primer nivel.

Finalmente, termina por ser una decisión de modelo de vida, que a esta altura del partido debo reconocer que siempre me costó. Porque...

Porque, en paralelo, hacia fines del 97, ya se dejaban ver algunas “fisuras” en el equipo de la productora. Como manejábamos tanto dinero, aparecían algunas irregularidades que en un principio me resistí a ver, por lo traumático de la situación, ya que implicaba una relación de tensión y desilusión laboral con verdaderos y

genuinos afectos.

Pero, una vez más, tuve que tomar la decisión de implementar algunos cambios que me dieron mucha tristeza y dolor.

PARTE II

1998

Defiende lo único que no vendiste: el honor. La libertad no consiste en tener un buen amo, sino en no tenerlo. Aquel hombre que pierde la honra por el negocio, pierde el negocio y pierde la honra. Que tu espíritu te ilumine: no hagas la operación.

MARISCAL ROMERO

La puta madre.

Si había algo que me faltaba, justo ahora, era una carta así del Mariscal. Su consejo me mata, es un amigo de fierro y esto que me dice me mete más quilombo en la cabeza del que ya tengo. Vengo de un par de noches sin dormir. Un insomnio terrible. Sé más que bien, tengo muy claro, que lo que estoy por hacer va a ser un cambio importante en mi vida. En mi vida entera. Es el trabajo de años. Lo pienso una y mil veces. La cantidad de posibilidades que se me abren con esto… ¿Y la adrenalina? La bendita adrenalina de nuevo.

Ok, listo, vamos para adelante.

Le voy a vender mi empresa a la corporación mexicana.

Capítulo 14

BROADWAY EN CASA – BIENVENIDO A LA FAMILIA DE DISNEY – VIAJANDO HACIA EL ESTE – Y LLEGARON LOS MEXICANOS – CAMBIA TODO CAMBIA: DE LA FAMILIA A LA CORPORACIÓN – EL FÚTBOL QUE ASOMA – HACIENDO HISTORIA: LOS STONES Y DYLAN JUNTOS EN UN ESCENARIO

Siempre me gustaron los musicales de Broadway.

Me parecen fascinantes.

Y cada vez que viajaba a Nueva York o a Londres para contratar artistas (y viajaba mucho), trataba de armar una agenda en paralelo para ver algunos. Nunca se habían visto en nuestra región con ese nivel de calidad y producción, nada se acercaba, pero ni por asomo, a lo que se hacía en Manhattan o en el circuito de teatros londinenses del West End.

Por mi parte, ya había hecho algunas producciones de teatro no tradicionales, como un tour con David Copperfield en España o el show de música celta irlandesa Lord of the Dance, y en Buenos Aires varias presentaciones de La Fura dels Baus. Incluso, había incursionado en la producción de espectáculos infantiles con dos temporadas en el Luna Park de los shows de *Power Rangers* y *Las Tortugas Ninjas*. Como público, como espectador, había tenido una experiencia intensa: había visto más de diez veces *El fantasma de la ópera* de Andrew Lloyd Webber, con mi hijo Federico. Es más, de tanto ir, le habían hecho firmar el libro de visitante ilustre en el teatro, de lo fanático que era. Por otro lado, mi abogado en Nueva York, Jerold Couture, se ocupaba más que nada de la representación

de artistas de Broadway y de algunos directores y guionistas de "cine de autor" europeo –Federico Fellini, por nombrar alguno.

Por otro lado, el crecimiento que venía teniendo como empresa, y que se había disparado en el 95 –todo lo que conté antes– ponía en evidencia que quizás ya era momento de ampliar el rango del área de entretenimientos que abarcaba, e intentar crecer en otras líneas.

El tremendo suceso que había tenido con la primera gira de los Rolling Stones, sumado al tour que vino después de Phil Collins, que fue también demoledor, sobre todo en Chile, que había superado en cantidad de público y recaudación a los Stones, ubicaban a mi empresa al tope en Sudamérica como garantía de estándar de primer nivel. Y además estaba mi staff, que a esta altura de la movida ya tenía un training impresionante, en parte por la experiencia acumulada con las producciones propias, pero también por el contacto permanente con equipos de trabajo de todo el mundo a partir de los conciertos de artistas internacionales top. A mi modesto –o no tanto, je–, entender, el mío era el mejor equipo de la región.

Por eso, por todo lo dicho antes, no me podía seguir haciendo el distraído. Eran varias las señales y los estímulos a mi alrededor para que me animara a encarar este nuevo desafío.

Pero ojo, tenía muy en claro que, si bien esta línea de espectáculos compartía algunos códigos con los recitales, en esa "otra liga" había variables muy distintas. Tenía plena conciencia de lo que estas obras significaban en términos de producción pura y dura, aunque más no fuera el simple hecho de tratar de reproducirlas con sus puestas originales, algo que nunca había ocurrido en Latinoamérica y en España.

Pero bueno, era parte del desafío.

Así que ahí fuimos, una vez más.

***

En los 90 Broadway era un circuito bastante cerrado y ortodoxo. Y el hecho de que Disney –por ese entonces, sinónimo de

entretenimiento infantil y popular–, decidiera meter la nariz en el negocio era tomado casi como un sacrilegio. Era meterse con algo así como una elite cultural.

Y no es menor que su desembarco coincidiera nada más y nada menos que con el período en el que Rudy Giuliani estaba como alcalde de Nueva York. Y sabemos que el tipo, con su "tolerancia cero", le lavó la cara a Manhattan y generó el escenario ideal para el desarrollo del *real state* que reformuló, de manera completa, la calle 42, que en ese momento concentraba el centro de la "marginalidad" y la industria pornográfica.

Volviendo a Disney, en esa época, yo tenía una muy buena relación –casi una amistad– con su presidente para América Latina, Diego Lerner, que además era cliente de Rock & Pop porque pautaba publicidad para sus películas. Fue él quien me presentó a Skip Malone, el tipo que acababa de abrir la división internacional de Disney Theatrical para negociar las franquicias de *La bella y la bestia*. La obra se había estrenado en Londres, Sidney, Tokio y Berlín, y en cada uno de esos países en su idioma correspondiente. Con Malone se generó de entrada una muy buena química, así que empecé a acelerar las cosas para cerrar los derechos de la franquicia, teniendo en claro que era un emprendimiento que, desde lo económico, me iba a quedar un poquito grande. Porque, como dije antes, con este tipo de producciones a lo Broadway el tema no pasaba nada más que por lo artístico, sino que además había que reformular teatros –en casi toda la región–, para que los edificios tuvieran una caja escénica que pudiera soportar semejante carga de luces, sonido y escenografía.

Así que tuvimos que armar un circuito de un par de ciudades para los shows, además de firmar otras franquicias de otros shows para poder bancar y amortizar semejante inversión. Toda esta movida hacía que estuviera ante el proyecto más relevante –en términos cuantitativos– que había enfrentado en mi vida empresarial. Obvio, como en más de una oportunidad, está claro que avancé con cierta dosis de inconciencia, pero con la claridad de que iba encontrar socios capitalistas para el emprendimiento,

porque se presentaba como un negocio muy seductor.

Ese momento coincidió en que CIE, la empresa mexicana líder en entretenimientos en ese territorio, con su división Operadora de Centros de Espectáculos (OCESA), presidida por Alejandro Soberón Kuri, tenía el interés de expandirse y ampliar su rango de actividades en otras áreas. Soberón era el empresario musical mexicano por excelencia, un capo, en un momento en el que su mercado se estaba abriendo a las producciones internacionales. Curiosamente, los artistas extranjeros hasta ese entonces no llegaban a México, como sí lo hacían a Argentina y a Brasil, en un mercado internacional que se había abierto mucho antes. La escena mexicana había estado prácticamente cerrada para el rock extranjero, y para el desarrollo del rock en general, durante mucho tiempo. Los hechos de represión contra las manifestaciones juveniles de Tlatelolco en 1968 y el llamado "el Halconazo" –como se conoce a La Masacre del Jueves de Corpus– en 1971 y, sobre todo, los supuestos desbordes en el Festival de Avándaro en 1971 (un gran concierto masivo comparable al Woodstock norteamericano, que durante dos días convocó a más de 250 mil personas) llevaron al gobierno de entonces a coartar cualquier actividad referente a la cultura rock. Tuvieron que pasar muchos años para que el rock mexicano volviera a posicionarse con mucha fuerza.

Mi amigo Carlos Geniso había abierto para la empresa mexicana el acceso al mercado internacional de shows con los conciertos de Sting, INXS y Bob Dylan, antes de que yo lo convocara para abrir la oficina de DG en Santiago de Chile. Con Carlos ya éramos socios en DG España, y había sido el promotor de las giras de David Copperfield y Lord of the Dance en ese territorio.

Cuando se abrió la posibilidad de ser parte del negocio del musical con CIE y Disney, una vez más canté "falta envido" teniendo 21 –y no de mano–: no tenía dinero, no tenía teatros, no tenía estructura para poder enfrentar semejante emprendimiento. Pero, como ya se habrán dado cuenta a esta altura del libro, si hay algo que me gusta es la adrenalina. Así es que les propuse a los

directivos de CIE, a los que les calzaba el proyecto de maravillas en su expansión, una sociedad exclusiva para el proyecto de Disney y otros musicales, teniendo previamente firmados los derechos teatrales de las obras de Disney a fines del 95.

Posteriormente, cerré con Disney y CIE el acuerdo para los emprendimientos de musicales que explotaríamos de manera conjunta en la realización de los espectáculos en América Latina, creando una empresa con el nombre de MAT (sigla que representaba Mate After Tequila).

El contrato vinculante de la franquicia lo iba a firmar en la sede central de Disney en Burbank, California. Me acuerdo, que como parte de la operación, luego de la firma "real", había que hacer una especie de simulación para la prensa a la que iba a asistir el representante internacional con quien yo había negociado todo, Skip Malone, junto al presidente de relaciones institucionales mundial, Roy Disney, primo de Walt (¡que tenía la misma cara!) y más gente de la empresa, con varias cámaras que registraban todo para después difundir. La noche anterior a este circo, me llega al hotel, de parte de la responsable de relaciones institucionales de Disney, una suerte de guión pautado con todo lo que me iban a decir y lo que yo tenía que contestar en la reunión –para la que me había comprado un megatraje de lujo en West Hollywood, obvio.

Hay ciertas sobreactuaciones y ritos en las corporaciones que siempre me parecieron bastante absurdas, entre otras cosas, aparece en escena gente de más que no tiene mucho que hacer pero que tiene que estar. Y esto que me proponían era una especie de rutina que tenía la empresa, y que se practicaba en absolutamente todas las firmas de las licencias. Como el contrato ya estaba firmado, todo esto era una formalidad, que empezaba con "bienvenido a la familia Disney…" y cosas por el estilo. Todo esto me aburría sobremanera, me parecía una tontería. Así que en medio de toda esa simulación, con la gente de prensa y de marketing presentes, abrí el papel que tenía el supuesto contrato, lo miré a Roy Disney y le dije "esto no es lo que habíamos convenido, me están cambiando las condiciones del contrato y no lo voy a firmar". Todos los empleados y relaciones

públicas que habían organizado el evento estaban espantados con lo que acababa de pasar. Pero Roy, que parece que también estaba aburridísimo de esas formalidades, entendió mi broma y me siguió el juego. “Con vos siempre es un problema, yo sabía que no teníamos que darte la licencia”, me contestó, y empezamos a jugar de esa manera. El resto de los que estaban al pedo y que al principio no entendían nada, pensaban que me había vuelto loco, hasta que se dieron cuenta y se relajaron.

Con Roy pegamos muchísima onda, me invitó a almorzar y me contó una infinidad de anécdotas, a las que yo sumé aquella vez que mi tío Herb se había agarrado a trompadas con Walt.

Las tres patas que fijamos para poder desarrollar este proyecto muy ambicioso fueron México, San Pablo y Buenos Aires.

Estaba claro que había que “comprar” territorio de México hacia Sudamérica. Y también que era un desafío porque, en primer lugar, por ese entonces Disney únicamente franquiciaba si se respetaba la calidad que tenía el show de Broadway. Y para eso, había que comprar la escenografía tal cual estaba diseñada originalmente. Después, se podría contemplar el incorporar algunos cambios para reducir la estructura; por ejemplo, de veinticuatro músicos pasar a dieciséis, resolviendo algunos instrumentos de vientos con la incorporación de teclados, o en vez de cuarenta y ocho luces varilight se podrían usar treinta y seis (se trataba de cambios que se evidenciaban solo si uno veía el show en Broadway a la mañana y luego a la tarde en Buenos Aires, algo imposible).

Era un desafío hermoso.

***

Lo primero que se produjo en conjunto fue la versión del film animado *La Bella y la Bestia*, que, para mí, es uno de los contenidos más interesantes que se hicieron para teatro, junto con *El Rey León*, considerado el espectáculo que más había facturado en esos últimos quince años en el área de entretenimiento –aún más que U2, que era la banda más taquillera por esos días.

Arrancamos en mayo del 97 con un éxito extraordinario en el

teatro Orfeo del DF, con cast y crew mexicanos. Para el primer show de *La Bella y la Bestia* invité a mis viejos. A mi viejo no le gustaba viajar, pero a pedido mío lo hizo con mi mamá para el estreno. Cuando llegó estaba tan excitado y contento porque veía que yo estaba creciendo de manera internacional como empresario que no pudo ni dormir una siesta para recuperarse un poco del viaje. Y como había un cóctel previo al show, se tomó un par de copas antes… Así es que, apenas arrancó el show, empezó a cabecear, hasta que se durmió. Fue muy gracioso –y un tanto grotesco–, porque a él y a mi vieja los habían sentado con la cúpula de los directivos de Disney.

De entrada, y por cuestión de costos, la estrategia que armamos implicaba que habría un jefe de equipo por país que debía tener bien claro el running del show. De ese modo, lo único que viajaba era el set y de manera local se incorporarían el cast y la crew –y de eso se ocupaba la gente de Disney, que conocía al detalle las características que necesitaba cada personaje–. Así y todo, la movida en términos económicos no dejaba de ser terrible. Más que nada, porque como dije antes, las reformulaciones de los teatros se llevaban casi toda la inversión.

Así que no quedaba otra: había que generar contenido (mucho contenido) para poder amortizar.

Empezamos a comprar franquicias de musicales en el mundo. Fue una estrategia comercial que me llevó a Inglaterra a cerrar *El fantasma de la ópera*, a Nueva York para negociar *Chicago,* y también adquirí *Cabaret* en la versión de Sam Mendes.

Como le respondía muy bien a Disney, me ofrecieron la opción de Asia. Y aunque estaba desbordado –para variar, je–, porque también tenía la radio y la producción de recitales internacionales, acepté. Ya venía viajando mucho, pero con Asia en mi mapa empecé a viajar todavía más.

En Tokio, ya había estado. Me había mandado Sony cuando me querían convencer de que pasara Mariah Carey en Rock & Pop, algo a lo que me negaba rotundamente. Ellos insistían porque la radio estaba en un buen momento, y en su obstinación me invitaron a

verla en Japón. Lo cierto es que la ciudad me pareció espectacular, pero, como era esperable, Mariah Carey me pareció una poronga, así que seguí sin ponerla en Rock & Pop. Aun así, la organización de la logística del show me impactó. Recuerdo que subió alguien de la producción a ordenar que el público se retirara por secciones. Fue impresionante ver cómo salían del estadio. Desalojaban por secciones, mientras el resto esperaba sentado sin hacer quilombo. Me impactó mucho ese orden oriental, tan ajeno a nuestro folclore latino.

En fin.

En poco tiempo viajé, en busca de opciones de teatros y para entrar en contacto con promotores locales, a Singapur, Taiwán, Hong Kong, Seúl, Indonesia… Fue la oportunidad de entender y conocer culturas bien distintas a la nuestra, con algunas cosas en común (muy pocas) y otros códigos. Fue un crecimiento a otro nivel. Viví cosas increíbles, como haber sido invitado a un club de hombres en Seúl en el que se fuman los mejores habanos, se toman los vinos más ricos y se comen las mejores comidas. Aunque todo eso me aburría mucho. También fui parte de cenas en las que las mujeres de los empresarios locales que nos invitaban nos "honraban" con la interpretación de un par de canciones de karaoke, como un gesto hacia nosotros. Todo era parte de los lazos que se ponían en juego en las negociaciones formales. No cabía otra más que bancarse esos rituales sociales con códigos que, hoy por hoy, serían impensados (lo digo por lo conservadores y machistas que eran, ¿no?).

Eran tiempos de muchísimo trabajo. Pero como mi hijo todavía era muy chico, y no me quería separar mucho tiempo, me iba dos o tres días a un país de Asia y volvía, después hacía lo mismo con otro país. Y así: iba y venía una y otra vez de manera incansable, y el esfuerzo me provocaba jet lags muy fuertes, que desembocaron en todo tipo de malestares físicos.

Por otro lado, Broadway me exigía vestirme un poco (bastante) mejor que esa mezcla de rockero-hippie de los años 60 que solía ser mi estilo. Me hubiera encantado no hacerlo, pero llegué a

comprarme trajes de seis mil dólares… Un delirio. Pero, también es cierto que ya formaba parte de la elite de las alfombras rojas en cada estreno de Broadway, y eso, bien o mal, me exigía una vestimenta algo más adecuada para la situación. Y sí, ese circo era también parte de mi trabajo.

Esas vivencias me dieron un roce al que de otra manera nunca hubiese accedido. Y lo hice ocupando un lugar de preferencia, porque, si bien no era un protagonista, sí era un actor de reparto que participaba de experiencias extraordinarias.

Y es por este tipo de cosas que amé y amo este trabajo. Porque me posibilitó estar en lugares y situaciones conectadas con el placer que me abrieron la cabeza, aunque no tuvieran que ver con mi gusto ni con mi ideología.

Broadway.

Oriente.

Julio Iglesias.

Poco y nada tienen o tuvieron que ver con mi esencia.

Pero me permitieron vivir experiencias únicas, y acceder a un mundo al que de otra manera nunca hubiera llegado. Y más que nada porque por aquel entonces todo era incipiente. Broadway empezaba a exportarse, en Asia no había musicales, y Julio Iglesias recién se daba a conocer en Oriente.

Hoy, quizás, quienes deciden incorporarse a las industrias del entretenimiento o de los medios se encuentran con que todo está mucho más codificado, más concentrado y con mucha menos movilidad. Todo está reducido a un puñado mínimo de jugadores corporativos: Facebook, Microsoft, YouTube, Live Nation, entre otros.

Tuve la enorme dicha de que mi desarrollo profesional se dio en correlato con un crecimiento a nivel personal. Pude explorar mundos nuevos y fascinantes. Y todo eso me posibilitó una mirada mucho más amplia, perspectivas nuevas. Es parte del plus que tuvo siempre este costado del negocio, y que no tiene que ver con el rock o con el lugar ideológico en el que siempre me paré. Sin perder mi origen, disfruté y aprendí mucho.

No es poco.

***

Como suele ocurrir, la historia entre CIE y mi empresa empezó con un lindo romance. Hubo una buena empatía con quien era y es el presidente de CIE, Alejandro Soberon Kuri, un tipo brillante para los negocios, un gran emprendedor. Por esa época, su empresa también se estaba expandiendo a juegos de azar, hipódromos, estática en estadios de fútbol y parques de diversiones. Y cotizaba en la bolsa de México, por lo cual era lógico entender que también tenían necesidad de crecer para valorizar sus acciones en el mercado.

Estábamos en el 97.

Habían pasado dos años de la visita de los Stones a la Argentina –en lo que significó el pico más alto de la historia de la radio–, y estábamos en una especie de meseta, pero, como conté antes, con gran actividad de shows. Y fue en ese momento en el que CIE me ofreció comprar una parte de mi compañía, y ampliar la alianza que teníamos inicialmente con los proyectos teatrales.

Yo sabía y sentía que Rock & Pop como empresa tenía que crecer. Pero, al mismo tiempo, me generaba un poco de ruido involucrarme tanto en el mundo corporativo. Para mí, como *self maker*, siempre prevaleció lo artesanal, lo personal. Y las corporaciones requieren tiempo e instancias en las que hay que hablar con financieros y abogados y figuras que poco y nada tienen que ver con mi mundo. Pero bueno, era el peaje que había que pagar para jugar en otra liga.

Hasta el día de hoy sigo pensando que las corporaciones, sobre todo las que operan en Bolsa y tienen que mostrar resultados en sus reportes, suelen tener serias falencias con respecto al manejo del ámbito artístico. Traen consigo cuestiones que terminan siendo lideradas y definidas por un recorte puramente financiero y una serie de variables que son difíciles de encajar con cuestiones creativas o con la sapiencia de los promotores, que somos un poco más intuitivos o permisivos.

Y me rompía profundamente las pelotas. Sinceramente, toda esa

parafernalia en mi nueva actividad empresarial no me gustaba ni un poco.

Perdón, desarrollo.

Existía en mí un conflicto interno: ¿hasta qué punto iba a soportar esa transformación en mi vida? De un momento a otro, parte de mi trabajo sería recibir a agentes de Bolsa, abogados y contadores a los que les tendría que contar los proyectos artísticos y emprendimientos que tenía la empresa. Pero tenía mis motivaciones, claro. Por un lado, un crecimiento económico, que me llevaría a otra motivación: estar más tranquilo. Pero esto último nunca ocurrió. Más bien todo lo contrario –más adelante profundizaré–. También hay una regla que indica que uno debe tratar de vender una empresa cuando está en alza y para mí la fiesta menemista iba a ir irremediablemente en caída y nos iba a llevar a todos puestos.

Esta alianza me permitía diversificación y la posibilidad de desarrollar otros mercados y actividades se hacía tangible sí y solo sí contaba con el apoyo de nuevos inversores.

Por eso me seducía la propuesta de CIE, que no era solo económica –en cash– sino que también ofrecía una inyección de capital que nos permitiría expandirnos realmente en adquisiciones de otras radios, en la compra de la sociedad de Clemente Lococo –que tenía el Teatro Ópera, en donde íbamos a hacer las reformas para los musicales, además de otros emprendimientos como los teatros Pueyrredón, Fénix de Flores y Argos (actual Vorterix) de la ciudad de Buenos Aires.

Pero algo era fundamental: en esa posible fusión quería seguir manteniendo mi equipo de trabajo. Así que armé una reunión en una casa que alquilaba en Cariló, en la costa, para pasar parte del verano. Entre socios y habilitados, éramos un grupo de catorce personas, y ahí comuniqué la oferta que me habían hecho: vender Rock & Pop al grupo CIE.

Algunos tenían porcentaje de la sociedad –como Pablo Kohluber o Quique Prosen–, pero a otros sentí que era justo hacerlos participar por todo lo que habían trabajado para que Rock & Pop se

convirtiera en lo que era. Entre ellos, Carlos “Pirin” Geniso, que es mi gran amigo, Osvaldo Pereira, compañero de la primaria y mi abogado de toda la vida, y Caito Fernández, compañero de la secundaria, mi primer empleado y la persona que trabajó más tiempo conmigo. Además, estaba Osvaldo Pereira, que llevó adelante la negociación de la venta, junto con Ricardo Kohn. Y como la operación nos permitía contar con cash, nos daba la posibilidad de premiar también a gran parte del equipo que había sido fundamental para el crecimiento de la sociedad. Mi secretaria de esa época y de gran parte de mi vida, Adriana Novales, que hacía más de quince años que trabajaba conmigo, mi agente de prensa, Débora Filcs, y una mujer clave en la administración: Analía Turuzzi. A todas ellas les pude dar el reconocimiento que se merecían, a la altura de todo lo que habían hecho por mí y mis empresas.

De los que estábamos reunidos en aquel encuentro en Cariló, todos teníamos ganas de concretar la fusión con CIE para crecer.

Pero.

Mario Pergolini fue el único que se opuso.

Y aunque también participaba de la venta, no le gustaba la idea porque pensaba que asociarnos con un grupo corporativo nos iba a quitar independencia. Finalmente, con el diario del lunes, obvio, no tuvo razón en lo que tenía que ver con los contenidos, pero sí en el aspecto corporativo.

Y el otro que tampoco estaba feliz con la fusión era el Mariscal Romero.

***

En marzo del 98 decidí hacer la venta.

Cedí el 70% de las empresas, la productora de espectáculos, que tenía en ese momento la exclusividad de los estadios de River y Vélez para la explotación de shows, además de mi empresa de Chile –que tenía, en sociedad con Pirin, el 50% de MAT, la primera sociedad que tenía con los mexicanos, con la que manejábamos las franquicias de las licencias que conté antes–, y la transferencia de la

marca Rock & Pop junto con el paquete accionario de la radio.

Para el 30% que nos quedó a las catorce personas argentinas que participamos del acuerdo, creamos un grupo que se llamó DGI: Daniel Grinbank Inversiones. Siempre me gustó jugar con las siglas, con los nombres de mis proyectos. De hecho, las marcas las pusimos bajo el nombre de ALN, que eran las siglas de una expresión que el Mariscal Romero siempre decía: "hay que alimentar la nutria". Estas empresas formaron parte del conglomerado CIE-R&P Sociedad Anónima.

Arrancábamos con una nueva historia que tendría muchos años por delante, y matices de todos los colores, claro está.

***

Al toque apareció el primer ruido: los mexicanos me dijeron que podía poner a quien quisiera en mi equipo, pero que la parte de dirección de administración contable y finanzas iba a ser designada exclusivamente por ellos.

Las dos personas nombradas eran los mexicanos Samuel González y Ramón Sánchez, que vinieron a vivir a la Argentina. No me gustaba nada que, representando el 30% de la empresa, no pudiera tener a nadie de mi confianza que controlara los números. La contabilidad y los informes que se consolidaban para la Bolsa no podían hacerlo con gente de la Argentina porque, supuestamente, los mexicanos conocían las necesidades del mundo bursátil y cómo generar los reportes.

Previo al cierre de la negociación, había avanzado en la contratación de una avalancha de shows para incrementar el valor a la empresa a la hora de la alianza y los aportes que cada parte hacía. Esa fecha coincidió con el segundo tour de los Stones para la presentación del disco *Bridge to Babylon*, con cinco shows en River y la primera venida de U2 a la Argentina con el "Pop Mart Tour", con un concierto en Santiago de Chile, tres en River, y tres para el cierre en Brasil.

Lo complejo de la proximidad de ambos tours, y tener que hacer cinco shows con los Stones me llevó a pensar en agregar a Bob

Dylan como artista invitado para los dos últimos espectáculos en Buenos Aires. En las presentaciones, la banda tocaba su versión "Like a Rolling Stone", que Dylan había grabado en el 65 y que los Stones habían incluido en *Totally Stripped*, un disco en vivo grabado en París del 96. Así que la posibilidad de tener a Dylan en esas presentaciones, desde lo artístico, era de una coherencia absoluta.

En este tour la producción era un delirio, del escenario principal salía un puente que cruzaba por arriba del público, para desembocar en un escenario un poco más chico. Este concepto ya lo había usado U2 antes, en el "Zooropa Tour".

La expectativa que se generó por el reencuentro Dylan-Stones en un mismo show llevó a que mucha prensa internacional se acreditara para asistir. Pero la confirmación de que iban a subir juntos a tocar la canción de Dylan no ocurrió hasta unos instantes antes del show, cuando Keith Richards rompió el hielo de egos y se acercó al camarín de Bob para invitarlo a reunirse con él y con Jagger, y concretar finalmente ese inolvidable encuentro.

Pero el tema que más estrés me generó no fue ese, sino que el tercer show de River coincidía con el 2 de abril, día de la reivindicación de los derechos soberanos de la Argentina sobre las Islas Malvinas. Por ese motivo, una asociación de ex combatientes se oponía a un show de los británicos en la misma fecha. Luego de una larga negociación, acordamos que íbamos a cederles unos minutos el escenario para que pudieran hablarle al público, reivindicando el derecho argentino sobre las islas. Obviamente, para que eso ocurriera, también tuve que hacer una negociación con la banda. Pero afortunadamente se logró el acuerdo y pudimos realizar el show esa misma fecha.

Lo de U2 venía con toda la carga y la expectativa al ser la primera vez que tocaban en Sudamérica. Habían tenido la intención previamente, a fines del 87, de filmar en la Argentina lo que fue luego la película *Rattle and Hum*; llegaron incluso a mandar el escenario, pero por un tema de costos de producción se decidió rodar en Denver, en un hermoso anfiteatro montado entre dos montañas, en escenas que se complementaron con otras realizadas

en estudios de los Estados Unidos. Con U2 ya había hecho, como conté antes, la producción de los dos shows en España, y este primer tour en Sudamérica era un nuevo eslabón en nuestra experiencia. La banda de Bono siempre fue una de mis favoritas, y tuve el privilegio de verlos en vivo en los 80, tocando para mil personas cuando recién arrancaban en un club de Nueva York.

En paralelo, también estaba produciendo teatro, trayendo al grupo catalán La Cubana, uno de los más creativos que conocí, dueños de un humor desopilante, que presentaba su show "Cegada de amor". El espectáculo lo descubrí un poco de casualidad, porque se presentaba en el Teatro Lope de Vega de Madrid, mientras cerraba un deal para el alquiler y las reformas para musicales.

En ese arranque del 98 también traía por primera vez a Sudamérica a Oasis, que reventaban la escena musical como la gran revelación británica de la segunda mitad de los 90, más que nada con la explosión de su segundo álbum *What's the Story Morning Glory*. Pero los ya sabidos problemas entre los hermanos Gallagher se habían vuelto cotidianos, y la cosa venía muy desgastada. La pata sudamericana del tour se limitó a Chile en el Estadio San Carlos Apoquindo, dos shows en el Luna Park y nada más que dos presentaciones en Brasil.

Como conté antes, todo este inventario de producciones ayudó para incrementar el valor de la empresa a la hora de los números finos de la alianza con CIE.

Mientras tanto, nuestro proyecto teatral seguía creciendo sostenido en éxitos que superaban la expectativa de cantidad de público en cada uno de los mercados que abríamos. Los precios los habíamos ajustado un poco para que estuvieran a la par de las entradas de Broadway, así que eran más caros que los que se cobraban habitualmente en los circuitos teatrales comerciales. De esa manera, podíamos mantener un estándar de calidad. Por primera vez se podían ver en Latinoamérica shows de Broadway que respetaban la puesta de los originales.

Esta aportación de activos, más la valoración de la venta de mi productora y las sociedades que nombré antes, sumadas a la

adquisición del zoológico de Buenos Aires –que ya voy a contar– y a la compra de varias radios, generó una nueva compañía con nuevas necesidades: la empresa debía tener su área de recursos humanos o de servicios generales. Entre el zoológico, el Teatro Ópera reformado para alojar musicales, la productora de espectáculos y las radios, la empresa llegó a tener más de mil empleados. Comparado con los doscientos que tenía antes de la venta, esto era una verdadera corporación con dimensiones inusitadas. Era mucho más grande que cualquiera de mis experiencias anteriores. Y ahí empezaron a aparecer los conflictos en el funcionamiento. Se trataba de un choque de dos culturas: una empresa casi familiar, fusionada con una mega corporación bursátil.

Las radios, todo un tema.

La expansión de una compañía en el ámbito radial debería ser algo paulatino. Pero no. En este caso, en cuestión de meses se llevó a cabo la compra al grupo Eurnekian de Radio del Plata y Radio América –que tenía la FM Aspen– y la FM Metro. También se compró a Radio Libertad y su FM Feeling a Alejandro Romay.

Obvio. Con todo esto, también estaba el lado fascinante de la historia: darle una renovación artística a las radios que se iban adquiriendo, una cuestión que siempre me entusiasmó. En ese sentido, decidí darle a Aspen un perfil Adult Contemporary pero más rockero, y con Metro hice una artística más de pop y electrónica, que inclusive diera una opción a la Rock & Pop, que se había transformado en una programación de rock más duro (en el share de audiencia habíamos perdido público femenino, y la Metro debía ocupar ese espacio). La idea para Metro era incorporar comunicadores con un perfil más afín al proyecto. La avanzada de esta idea la dimos de entrada con el traspaso de Matías Martin, que estaba un poco relegado en Rock & Pop. Después le llegó el turno a Andy Kusnetzoff, a quien ya conocía por ser asistente de producción en *Hacelo por mí*. Ahí tenemos una anécdota buenísima. En un momento, mientras estaba al aire, Pergolini, que era el conductor, pidió algo para tomar y Andy le llevó una Coca-Cola. Pequeño detalle: el programa estaba auspiciado por Pepsi. Cuando vi el

quilombo que se me venía con el sponsor, me recontra calenté y lo eché a la mierda. Es el día de hoy que cuando nos acordamos de eso nos reímos. De todas maneras, cuando lo convocamos para la Metro, Andy ya se había consolidado como gran conductor en otras emisoras, en particular en un ciclo en Mitre.

La noche y trasnoche de la Metro la hicimos totalmente musical, con un perfil electrónico, tratando de captar un segmento que cada vez era más fuerte y que no tenía espacio en Rock & Pop, salvo alguna excepción. En los comienzos, mientras realizábamos los acondicionamientos en nuestro edificio de Colegiales, seguimos operando las radios adquiridas desde el edificio de la calle Honduras, donde funcionaban cuando las compramos, y trasladamos a Pablo Lette para la dirección artística, a Pablo Cicutta para la dirección operativa y al Oso Pagez para la parte administrativa. Es justo reconocer el gran trabajo que hizo Lette en la dirección artística, que años después de mi partida de la corporación incorporó a Fernando Peña y a Sebastián Wainraich con Julieta Pink, una de las mejores duplas que dio la FM en todos los tiempos.

Como había que vender sponsoreos de radios, conciertos y el zoológico, entre otras cosas, armamos un departamento comercial muy fuerte que seguía comandado por Pablo Kohluber. En ese contexto, los mexicanos pusieron como vicepresidente de la compañía a George González, y a un nuevo encargado del teatro: Federico González. Y también a un jefe de administración y finanzas que se llamaba Samuel González, a quien le tocaba ser la cara mala.

Como estaba incursionando en el negocio del fútbol, CIE también había desarrollado el área comercial de publicidad en estadios. Había contratado para ese área a Guillermo Cañedo, hijo del por entonces vicepresidente de la FIFA en la época en la que Joao Havelange estaba al mando. Cañedo hijo trabajaba para el grupo Televisa, propietario del América de México, club del que había sido presidente, y me contaba anécdotas increíbles del folclore del fútbol porque, obvio, vía su viejo accedía a información de máximo nivel. Una de las que me llamó particularmente la

atención, y que me dio una muestra cabal de lo que fue, es y será el fútbol, fue cuando acompañó a su papá a una reunión anual de las que se realizaba cada año en FIFA, en el 85, en tiempos en que Colombia había decidido que no podía realizar el Mundial 86 por su problema con la guerrilla. Así que había que decidir una nueva sede.

Paso a contarla.

UNA ANÉCDOTA SOBRE EL FUNCIONAMIENTO POLÍTICO DEL FÚTBOL EN LAS ALTAS ESFERAS INTERNACIONALES (QUE VIENE DE PRIMERA MANO)

Ya sin Colombia como posible sede del Mundial 86, las opciones en el horizonte eran Canadá, Estados Unidos y México. La noche anterior a la votación, Cañedo padre le dijo a Havelange "estamos muertos", porque veía que Estados Unidos tenía prioridad por cuestiones políticas que excedían a los intereses del fútbol. Era una decisión y un desafío de Estado. "Quedate tranquilo, vos dejamelo a mí", le dijo Havelange.

Estados Unidos había nombrado a Henry Kissinger para negociar la designación como sede para su país. A la mañana del día siguiente, una vez reunido el comité internacional, Havelange explicaba: "Hoy tenemos que trabajar tres ítems. El primero, es un informe con dictamen de cada uno de los tres países candidatos a sede realizado por una comisión fiscalizadora. El segundo, es la elección de la sede. El tercer punto a tratar es definir dónde se llevará a cabo el mundial juvenil". Entonces, Havelange le habló al auditorio, que tenía representantes de alrededor de cien países –aclaremos que la FIFA tiene más países representados que las Naciones Unidas–. Preguntó primero si todos habían leído el informe preparado por la comisión especial. Ese informe decía que Canadá y Estados Unidos tenían muy buenos estadios, hotelería y freeway pero no mucho "calor popular". Y que en cambio México tenía como fuerte en su informe las condiciones que posibilitaron que el Mundial de 1970 se haya hecho en ese país catorce años antes. Luego de que todos respondieron que habían leído el

informe, preguntó si alguno tenía reparos u observaciones sobre lo que había leído. Al ver que nadie objetaba, volvió a preguntar lo mismo. Como nadie dijo nada, Havelange consideró que el informe estaba aprobado. Y que al estar aprobado, se determinaba que México reunía las mejores condiciones para llevar a cabo el Mundial 86, sin llevarlo a votación. Los representantes comenzaron a mirarse, sorprendidos, hasta que un africano reclamó que estaban ahí para votar por algunas de las tres opciones. Havelange, enojado, golpeó la mesa aseverando que cuando antes había preguntado si alguno tenía objeciones sobre el informe, nadie había dicho nada, así que como el relevamiento dejaba claro que México tenía una mejor evaluación, el Mundial se iba a realizar en ese país. “Hubiera hablado en su momento, señor, ahora pasamos al punto siguiente”, dijo, refiriéndose a la sede del mundial juvenil, y continuó con cara de póker. En la sala hubo un silencio sepulcral.

Después de la reunión, Cañedo festejó la manipulación hecha por Havelange para que México volviera a ser sede. Esa misma noche, mientras cenaban, Kissinger le dijo a Havelange: “yo manejé la política internacional de Estados Unidos durante muchos años, incluida la Guerra de los Seis Días entre los israelíes y los árabes. Hoy cometí errores muy graves que un diplomático de mi nivel no puede permitirse. Pero aprendí una lección: debería haber consultado con usted previamente para que tuviera en consideración que los Estados Unidos fueran sede. Entonces, quiero comunicarle en este momento la intención de que el próximo Mundial que se realice en el continente pueda ser en mi país, y también manifestarle la posibilidad de nombrar al señor Cañedo como asesor personal de la Federación de Fútbol norteamericana para organizar dicho mundial”. Obvio, más que agrandado, Havelange le dijo que no iba a haber problema, que se quedara tranquilo, que así sería. Y así fue: ocho años después, en el 94, se realizó el Mundial en los Estados Unidos.

Cuando el hijo de Cañedo me contó esta historia, yo también aprendí algo muy importante. Me di cuenta de que el fútbol tiene una política y códigos –y mafias, claro– totalmente particulares.

De más está decir que toda esa información me valió oro años más tarde, cuando incursioné en el mundo del fútbol y conocí en persona a Don Julio Grondona.

***

Era rey pero no gobernaba.

Cuando los mexicanos desembarcaron en la empresa, todo se transformó en una cuestión de flujo de dinero y operaciones que en lo contable aparecían como inversiones muy dinámicas. Empezaban a emerger acciones muy alocadas, un montón de gastos extraordinarios de auditores externos, y de oficinas ostentosas que para mí no tenían ningún sentido.

Yo era el director artístico de la empresa, pero no se me consultaba sobre ninguna operación económica que la compañía emprendía. Mi actividad estaba acotada solo a cuestiones artísticas. Era la cara visible y "conocida" de una empresa que no manejaba. Por ejemplo, si se atrasaban los pagos de los empleados, el responsable era yo y me reclamaban cuestiones que no me correspondían. Para muchos, seguía siendo "el dueño de todo". Así, llegué a una instancia de disgusto en la que decidí no firmar más los balances, que quedaron a cargo del vicepresidente de la compañía, George González.

Y es que era (y es) muy difícil compatibilizar la vida de los dos mundos empresariales. En realidad, me dediqué al negocio de la música porque me aburrían los estudios contables, los abogados, las reuniones de directorios, y trabajar más para el reporte trimestral a la Bolsa que para el negocio genuino. Son dos mundos incompatibles.

Esa incompatibilidad se la señalé a Soberon y George González, que estaba en Buenos Aires, con el que mantenía buen diálogo. Le dije que la fusión me generaba descontento.

Así que decidí vender ese 30% que nos había quedado bajo el nombre de DGI. Sí, ese 30% que me incluía a mí y a todos los históricos de la empresa que había habilitado en la primera venta.

Así que a mediados del 99, los mexicanos se quedaron con la

totalidad de CIE-R&P SA, y con mi compromiso de no competir con ellos, manteniendo el cargo de CEO de la empresa.

Obvio, una vez que vendimos ese porcentaje que nos quedaba, todo eso que me molestaba de cómo operaban, se multiplicó por mil. Pero ya no tenía el poder de veto. Tenía buenos honorarios, pero ni voz ni voto, ni ningún tipo de control.

A esa altura, la empresa había crecido muchísimo en España, y los mexicanos mandaban a ese país cualquier cantidad de personal sin consultarme absolutamente nada. Además, mudaron la oficina inicial madrileña a otra mucho más costosa a cuadras de la Bolsa de Madrid, estableciendo un gasto que a mi entender era totalmente inútil.

Fueron armando una estructura paralela, más dinámica a las nuevas necesidades del grupo corporativo, mientras iban dejando de lado a toda mi gente, como pasó en Argentina. De más está señalar la furia que me provocaba esto, sobre todo porque en Madrid, la remodelación de los dos teatros en la Gran Vía –el Lope de Vega y el Coliseum–, se realizaba en función de la relación que habíamos iniciado el Mariscal Romero y yo con Bautista Soler, propietario en ese entonces de la mayoría de las salas de La Gran Vía, y accionista del club de fútbol Valencia…

Valencia. Fútbol. Ojo.

En ese momento en el Valencia jugaban varios argentinos: Roberto Ayala, Mauricio Pellegrino, el Kily González y Pablo Aimar. Con Bautista comencé a viajar por Europa haciendo tours de estadios (durante dos años consecutivos el Valencia jugó dos finales de la Champion League).

Así que entre lo que hablaba con Cañedo hijo, y la posibilidad de ver en vivo ese nivel de competencias, me empezó a picar el bichito del fútbol desde el lado empresarial.

Y lo cierto es que, de alguna manera, sin manejar el día a día, pero con incidencia en lo que era un emprendimiento de dimensiones que jamás había llegado a imaginar, estaba liderando una corporación de shows, zoológico, radios y agencia de viajes que tenía incidencia en varios mercados de Latinoamérica y España.

Mi día a día era una locura. Estaba muy lejos de esa idea que tenía de tranquilidad y mejor calidad de vida.

Me acostaba con el reporte de ventas de entradas en el teatro y me levantaba con que el oso del zoológico no andaba bien de salud.

–Hola, ¿Daniel?, vení lo antes que puedas, por favor.

–¿Qué pasó?

–Los, osos, los que rescatamos…

–¿Qué?, ¿qué pasó?

–Se escaparon anoche de las jaulas con las que los trajimos del circo. Se metieron en los recintos de los camellos y las llamas y les comieron los hocicos a varios, se están desangrando.

–¡La puta madre!… no me digas.

–Sí, dale, dale, metele, que en un rato llegan los pibes de los colegios y no pueden ver esto. Es una carnicería…

–Salgo para allá, poné un vallado que tape todo lo antes que puedas.

Capítulo 15

BJÖRK ESTRENA EL NUEVO ÓPERA – LOS MUSICALES DESEMBARCAN EN BA A TODO TRAPO – ¡EL ZOO! – PRIMERAS IMÁGENES DEL NAUFRAGIO MENEMISTA – SIGUEN LOS CONCIERTOS (PERO A MEDIA MÁQUINA) – REDONDOS SÍ, REDONDOS NO – CIE: FIN DEL ROMANCE

Me di el gusto con Björk.

Sí, para la reapertura del Teatro Ópera me di el gusto de celebrar con un show de Björk, que era parte del tour en el que también tocó en el Luna Park. Fue magia pura, y realmente me sentía feliz de ver cómo había quedado el teatro con las reformas para poder recibir la puesta local de *La Bella y la Bestia*.

Como parte de esas reformas, habilitamos un bar vip llamado Petit Ópera ubicado en un subsuelo que Eva Perón usaba para eventos de su fundación. Un pequeño detalle.

Y es que, a partir de la alianza con CIE, podía imaginar proyectos que me seducían y que constituían nuevos desafíos. Así que al armado de distintas artísticas para el contenido de las nuevas radios, se agregaba la tarea de hacer scouting de inmuebles en teatros y plantear las reformas para poder llevar adelante las mega producciones de Broadway. Y cuando se plantea este tipo de reformas, no se trata únicamente de la caja escénica del escenario, sino también de la isóptica –cómo ve el espectador– de la platea, que en general está planteada para cines y no para shows teatrales, y precisa de un declive diferente.

Así que ahí estaba el Teatro Ópera de Buenos Aires, una de las salas comerciales más lindas de Sudamérica, lista, después de una

obra que nos llevó un poco más de un año (con el cuidado de no modificar en nada la calidad acústica del espacio).

Posteriormente, a la obra comenzaron los casting para los distintos roles que en cada territorio estaban a cargo del mismo director, coreógrafo y director musical de la puesta original de Broadway. Para los roles protagónicos en la adaptación Argentina quedaron Juan Rodó y Marisol Otero, que nunca habían participado de ninguna obra en la calle Corrientes.

¡Las colas que se armaban para los casting! Eran de no creer, una prueba de la locura que se había generado con toda esta movida alrededor de los musicales. Y no se puede negar que la Argentina ya había experimentado el éxito de este formato con la versión local de *Drácula*, dirigida por Pepito Cibrián y producida por Tito Lecture.

Pero.

Pero esto era otra cosa. Estos musicales nuevos daban un salto cualitativo impensado hasta ese momento.

En cada territorio que se estrenaba, *La Bella y la Bestia* era récord de público y de recaudación, salvo en aquellos países en los que se presentaba la segunda producción de Disney para teatro, *El Rey León*, la obra más taquillera de todos los tiempos.

***

En el 2000 estrenamos *Los Miserables*, el musical que producía internacionalmente la empresa Cameron Mackintosh, bajo la dirección local de Mariano Detry y con los roles protagónicos de Carlos Vittori, Juan Rodo y Elena Roger –que ya había estado en *La Bella y la Bestia* con un papel secundario–. El éxito en convocatoria de esta obra no fue de la magnitud que esperábamos, ni se correspondía con el que llevaba en el exterior. Buscándole una vuelta al porqué de esta situación, le pedí una charla al productor y dueño de salas más importante de Argentina, Carlos Rottemberg, que me dijo algo muy sabio con respecto a los musicales en la calle Corrientes: “Daniel, nunca los musicales en Buenos Aires van a tener el éxito de Broadway, porque al público que paga una entrada

de cien dólares (en un momento en el que un dólar era equivalente a un peso) a la salida le cuesta enfrentarse a la idea de que tienen que ir a comer a las Cuartetas". Brillante, poco más que agregar.

El éxito de *La Bella y la Bestia* nos permitió explorar la opción de tener en simultáneo *Chicago* y *Los Miserables* en cartelera. Por eso evaluamos la posibilidad de comprar el Cine Teatro Splendid (otra sala increíble), en la esquina de las avenidas Santa Fe y Callao, pero se nos anticipó una cadena de librerías, así que desistimos, incluso teniendo el casting ya hecho.

Con la coreografía original de Bob Fosse, *Chicago* generaba muchas expectativas. Era una obra extraordinaria, de una sensualidad única. El casting de la –tremenda– puesta local encontró una dupla increíble entre Sandra Guida y Alejandra Radano, además de la participación de María Rosa Fugazot, y el lucimiento de una orquesta dirigida por Gerardo Gardelin.

***

Y entonces, sí: el Zoológico de Buenos Aires.

Fue una de las experiencias más fascinantes de mi vida empresarial. Una locura.

Detallo. En México, la gente de CIE estaba desarrollando, como parte de la diversificación del área de entretenimiento, el tema parques de diversión. Así que a la empresa le cerró de inmediato la idea de la compra de la licencia del Zoológico de Buenos Aires.

El predio, ubicado en el barrio de Palermo, y construido a fines del siglo XIX, era una concesión municipal. En el momento en el que se edificó no existía un criterio que se aplicara para los animales que se traían de la vida silvestre, no había un espíritu conservacionista, y encima las edificaciones se construyeron con las formas de supuestos templos africanos, como si los animales en la vida silvestre vivieran en las urbes (nada: pura paja de arquitectos que se cagaron en la calidad de vida de los bichos en cautiverio, en fin). Para colmo, fueron declarados "monumentos históricos", y por esa razón no se podían refaccionar. Así que tuvimos que construir nuevos recintos, mucho más grandes. Sacamos a los felinos de sus

jaulas y edificamos un sector que se llamó Rain Forest, en donde se recreaba un microclima tropical, de mucha humedad, apropiado para alojar insectos y serpientes.

Con Miguel Martínez Rial –ex musicalizador de la radio–, que había sido inicialmente puesto en el cargo de director del zoo, desarrollamos el Proyecto Cóndor, que pasaba por asistir y seguir la crianza de un cóndor, al que logramos liberar en la Cordillera, después de no haber tenido nunca contacto con humanos.

Este tipo de tareas me dieron la posibilidad de conocer muchísimos zoológicos del mundo y de contactarme con biólogos y veterinarios especializados. Para mí, todo esto era nuevo, fascinante, desconocido, y a la vez se ligaba mucho con el recuerdo de mi viejo, que, como conté antes, me llevaba casi todos los fines de semana al viejo zoológico cuando era chico. Pero también me conectaba mucho con el hecho de que siempre me atrajo el reino animal, y con entender la locura que representó en algún momento de la historia la creación de los zoo –un concepto afortunadamente cada vez más en desuso–. Hoy el rol de estos espacios tiende a ser más conservacionista.

El tiempo que duró la aventura del Zoo, pasaron cosas muy curiosas. Una incluso llegó a ser noticia. Un vecino que vivía sobre la calle República de La India, lindera al predio, denunció que alguien le vaciaba la heladera casi todas las noches. Con el tiempo nos dimos cuenta de que uno de los chimpancés había descubierto cómo escaparse. Se trepaba a los árboles, llegaba al balcón de este buen tipo, se metía en la casa, le vaciaba la heladera y volvía a su jaula (porque cuando son criados en cautiverio, los chimpancés no pueden vivir fuera de su hábitat).

La otra historia es la de los osos rescatados del circo y los dromedarios, y es bastante más triste. claro, y también tiene que ver con la dependencia de los animales a sus jaulas. Porque después de la faena, volvieron a sus jaulas a dormir como si nada.

No hay lugar en los que se maltrate tanto a los animales como en los circos. Y no hace falta que lo aclare, porque todos sabemos más que bien, cómo hacen los trucos que hacen. En fin…

Por eso, el Cirque du Soleil.

Hay que destacar la genialidad de estos tipos que supieron desarrollar un concepto circense sin animales y con estética, producción y calidad extraordinarias. Su irrupción en el mundo del entretenimiento y su formato de tour con carpa propia fue un salto de calidad en la industria. Y todo tuvo que ver con la creatividad de un canadiense de Montreal, Guy Laliberté. La segunda vez que fui a las Vegas, en los 70, tuve la oportunidad de ver el show de la primera instalación permanente que habían montado en la ciudad. También, muchos años después, vi uno de los espectáculos más grosos, para mi gusto: *Love* con música de los Beatles. Lamentablemente, en los últimos años, al circo lo compró un fondo de inversión chino que comenzó a franquiciar el nombre para distintos shows que, sin lugar a dudas, degradó el nivel de las primeras puestas.

Y esto lo vivimos en carne propia, con el show del Cirque du Soleil dedicado a Soda Stereo, que estuvo muy por debajo de los estándares de los shows itinerantes que habían venido a Sudamérica años anteriores.

Pero bueno, vuelvo al Zoo. Por esa época, también contemplamos la posibilidad de buscar un concepto de "zoo abierto". Y apareció la opción de un terreno en Ezeiza, un predio que nunca llegó a prosperar, más que nada porque en paralelo, el empresario Pérez Companc –dueño de una de las fortunas más importantes de la Argentina–, empezaba a desarrollar Temaikèn, en Escobar, en una locación extraordinaria.

No tardó mucho en convertirse en una competencia importante para el zoológico, tenían otro presupuesto. Y, de a poco, llegó la diáspora: el personal especializado que teníamos comenzó a irse con ellos.

***

En paralelo, la agenda de recitales seguía vivita y coleando.

Mientras se complicaba el panorama con la clausura por ruidos molestos del Estadio Obras, tuvimos que improvisar shows en un gimnasio cerrado que queda en el Parque Sarmiento. El lugar tenía muy buena capacidad, pero una acústica horrorosa. Por ahí pasaron Pantera, Smashing Pumpkins, Prodigy y Greenday. Todos shows exitosos en términos de convocatoria, pero el sonido hizo que el resultado artístico no estuviera a la altura ni un poco. Por otro lado, si en el 98 el brit pop había tenido su desembarco en Sudamérica con la gira de Oasis, algunos meses después, en el 99 se iba a confirmar el romance con dos tremendos shows de Blur en el Luna Park.

***

Volviendo al teatro y a los musicales, a principios del 99, se nos acercó el coreógrafo, director y productor Claudio Segovia. Nos propuso reestrenar *Tango Argentino*, la obra que había sido un éxito en Broadway, y que le permitió darla a conocer en el resto del mundo. Me pareció una gran idea, y que además tenía el adicional de poder producir en Estados Unidos. Trasladé la intención a la cúpula de CIE.

No les interesó.

Pero me autorizaron la producción a título personal, corriendo con los riesgos económicos, y con la obligación de usar la oficina que tenían en Nueva York, a sabiendas de que no tenían ninguna experiencia en producciones teatrales. Gracias a Jerold Couture, ¿se acuerdan?, mi abogado y peso pesado en el ambiente del teatro en Nueva York, conseguí uno de los teatros con mejor ubicación, el Palace en la esquina de Broadway y la 47, para un período limitado, pero de alta convocatoria: fin de año, enero y febrero. La gente que trabajaba en la oficina con la que me habían obligado a operar CIE no tenía la menor idea de cómo se manejaba comercialmente todo el asunto, y, no sé si por indiferencia o inoperancia (o por indiferencia e inoperancia), se dejaron estar con la firma del contrato de locación con el teatro.

Y ahí pasó que Liza Minelli, que también había decidido hacer

una temporada breve en Broadway, nos cruzó el auto y se quedó con la sala. Terminamos en otro teatro que no estaba tan bien ubicado, y que nunca había tenido ningún "gran éxito".

Bueno, *Tango Argentino* la estrenamos a fines del 99, con éxito de críticas, pero lejos de la expectativa de ventas, porque además de dormir con el contrato de la sala, la gente de CIE también la había pifiado en cómo hacer el marketing, sin aprovechar, por ejemplo, las ventas de grupos al turismo receptivo que tenía Manhattan por esa época. El show era un salto de calidad con respecto a todos los shows tangueros que existían por el mundo (la marca "Tango" convocaba a lo loco). Con Juan Carlos Copes a la cabeza, *Tango Argentino* tenía grandes bailarines y una orquesta en vivo, pero aun así resultó un fracaso económico.

La pasividad con la que CIE manejó el proyecto fue irresponsable, y contribuyó al deterioro de nuestra relación, que de por sí ya estaba bastante deteriorada, ¿no?

***

A fines de la década, la caída económica de la gestión de Carlos Menen se veía reflejada en una mayor desocupación y, obvio, menor cantidad de público con disponibilidad de comprar entradas. La convocatoria era cada vez más reducida. En ese sentido, las boleterías siempre levantan la mano antes que nadie, son como una suerte de sensores sísmicos de tiempos de crisis.

También por esa época, surgió en mí una disyuntiva importante: ¿había que producir o no los shows de Patricio Rey y Los Redonditos de Ricota?

Fernando Moya, uno de mis mejores amigos, que seguía trabajando conmigo como parte de la empresa, un tipo criterioso, respetado y querido, estaba por el sí.

Y lo cierto es que la banda era un fenómeno extraordinario de convocatoria, cada uno de sus shows era un rito de comunión con un público fiel como pocas veces se había visto en la Argentina. Algo bastante parecido a lo que pasaba en los Estados Unidos con los Grateful Dead. Antes que nada, quiero dejar en claro que para

mí es el mejor grupo de rock que dio nuestro país. Un líder con la impronta del Indio Solari, que componía unas letras extraordinarias, y el plus de Skay Beilinson, un guitarrista de los más virtuosos que tuvo y tiene el rock argentino.

Pero sentía algo raro

Desarrollo un poco. Pese a ser uno de los grupos locales que más sonaba en la Rock & Pop, y a que, personalmente, tenía una relación más que buena con su mánager, la Negra Poly, me parecía que habían establecido un código de funcionamiento con su público que era difícil de acomodar en el vivo. Sus shows habían pasado de ser una especie de "fiesta pagana" en la que estaba todo bien, a quilombos sistemáticos visitados cada vez más por barras de clubes, con la "cultura del aguante" como consigna.

Además, la policía se la tenía jurada a la banda desde el episodio de Walter Bulacio, el fan que había muerto en una comisaría después de haber sido detenido en un show que habían hecho en Obras. Pero, así y todo, en la discusión sobre si hacíamos el show o no, fue más fuerte la bajada de línea del sector mexicano de la empresa –que cada vez tenía más peso– que dio luz verde para hacer un par de conciertos en River. Primero, porque el tema de los artistas internacionales se empezaba a empiojar con las primeras luces rojas de la crisis económica del menemismo. Y segundo, y también como consecuencia de esto: los mexicanos eran bursátiles y necesitaban mostrar actividad en el mercado.

A todo esto, y no es para nada menor, la crisis se sentía en la calle, en el humor (malo), y en la violencia en ascenso. Y esto sí o sí tenía un correlato fuerte en los niveles de riesgo de los shows.

Entonces. Tal fue mi malestar por la decisión de producir los shows de los Redondos, que me abstuve de participar en la negociación, y tampoco fui a los shows. Ojo, también tengo que aclarar que, de mi parte, hacía un tiempo que había entrado en modo "pasivo" en la dinámica de la empresa y cada vez estaba más automarginado a la hora de tomar decisiones.

De todas maneras, estaba pendiente de lo que pasaba en River, y ahí fue que lo vi por la tele a mi hermano Horacio con la cabeza

abierta de un piedrazo. Las cámaras que cubrían la entrada del público al estadio mostraban todo lo anárquica que la situación podía ser, y ver a Horacio –que trabajaba como *site coordinator*– lastimado me golpeó duro.

Y eso no fue nada. Durante el show asesinaron a un tipo con un cuchillo en una situación confusa entre dos grupos de barras. De hecho, los conciertos tuvieron que terminar con las luces del estadio encendidas, para poder cubrir aspectos básicos de seguridad.

Y sí. Este fue otro de los sapos que me tuve que comer. Estaba más que claro que mi opinión en la empresa ya no tenía mucho peso, por más que me dieran (y me diera, claro) alguna que otra satisfacción como los shows, los musicales, las radios, el Zoo…

***

Vuelvo un poco a Los Redondos. Y me permito una reflexión.

Considero que el fenómeno artístico –y sobre todo social– de semejante banda fue acercar al rock una "cultura" (por decirlos de alguna manera) colateral que apostaba por el rescate de lo "local", del "aguante" y de "los trapos". Toda una performance por parte del público que casi que emulaba a los ritos de las canchas de fútbol. Ese cóctel en parte generó al "rock barrial", algo que con el tiempo fue mutando en un mix con el también denominado y mal llamado "rock rolinga" para dar con un fenómeno popular emergente: el correlato en la música del deterioro social y cultural del menemismo. Las primeras bandas importantes que surgieron de este movimiento, La Renga y Los Piojos, tenían una calidad artística notable. Sin embargo, paulatinamente, la cosa se vio menos alimentada por una apuesta artística y musical que por toda una parafernalia estética y cultural de fuerte arraigo popular, más que nada en sectores sociales que estaban en franco deterioro económico.

Me permito pensar, entonces, que estos factores fueron (y son) determinantes para entender aquello que de manera peyorativa se denominó como "rock chabón".

Como productor, el hecho de no poseer ni dirigir medios en el

momento de la explosión y del crecimiento de este movimiento, me eximió de entrar en el conflicto de difundirlos o no. Pero creo que a la inmensa mayoría no le hubiera dado rotación en la radio, porque me parecían emergentes culturales prescindibles, de una coyuntura decadente.

Y digo más.

En rutas paralelas, en los 90 y principios de los 2000, se vio un crecimiento impresionante de las "barras bravas" en el fútbol. Tipos que se organizaron y fueron mucho más allá del amor por el club para transformarse en verdaderas asociaciones ilícitas.

Sí, claro, obvio: siempre existieron las barras, pero su crecimiento en materia económica por esos años hizo que cada vez fuera más difícil producir shows en estadios, no solo por los "peajes" que había pagarles, sino por el aumento de la inseguridad para el público. Por ejemplo, nada más que una: metían gente en lugares agotados, y excedían la capacidad habilitada que cubrían los seguros. También, y chocolate por la noticia, tenían acuerdos de complicidad con distintas dependencias policiales. Connivencia, me parece que le dicen.

Pero bueno, en paralelo, así y todo, pero con menor frecuencia, programamos varios shows importantes. El primer tour sudamericano de Morrissey, una gira con Deep Purple, y dos noches extraordinarias en el Luna Park de Mark Knopfler.

***

Cuando en una corporación hay caída de facturación y expectativas altas para el informe trimestral de la Bolsa, en general, los recursos humanos son la variable de ajuste. Eso me ponía al frente de situaciones traumáticas, sí.

Además, el sector contable, que nunca reportó a mí –cuestión debidamente aclarada en la alianza–, comenzaba a ponerse "creativo" a la hora de dibujar números que en muchos casos no me cerraban. Eso me llevó a no querer firmar los últimos balances como presidente de la empresa.

La desconfianza y el malestar crecían. No estaba feliz, no me interesaba participar de esa manera.

Para colmo, a los ojos de la gente y de la prensa, la empresa en la que pasaban barbaridades era "de Grinbank". Como conté antes, ante mi negativa, los balances los empezó a firmar el vicepresidente, George González, un tipo sereno, reflexivo, que siempre trató de ser conciliador. Pero no había con qué darles a los roces que tenía en cuanto a lo artístico con el director del área internacional de teatro, Federico González, y en cuanto a la guita con el encargado del área de administración, Samuel González.

Ni bien dejé de trabajar con los mexicanos, una de las primeras empresas que armé para operar en otras áreas de negocios, se llamó "N + G": No Más González.

No quería más González en mi vida, estaba muy claro.

***

Y así llegamos a la Semana Santa de 2001.

Cansado, y después de varios diálogos frustrados, mandé mi telegrama de renuncia: "Felices Pascuas, la casa está en orden", les decía parafraseando a Raúl Alfonsín. Los directivos mexicanos de CIE no entendieron la ironía, y pensaban que por fin me estaban sacando de encima.

Ahí nomás, les señalé todas y cada una de las irregularidades que ocurrían en la empresa. De inmediato se desató un conflicto que derivó en causas comerciales y penales.

En fin, podría escribir un libro completo de todo este ida y vuelta y de cómo se solucionó. Pero prefiero seguir escribiendo este, que es mucho más entretenido y quedarme con los hechos positivos. Y ojo, con las cosas que no fueron tan positivas también me quedo. Porque, de todo se aprende, y en mi caso, entendí las limitaciones que tenía para ser parte de este tipo de corporaciones.

Así que, cortito y al pie: a otra cosa.

Me cita un día de semana a la mañana, bien temprano. La reunión es en el corralón de materiales para la construcción que tiene en Wilde, pleno conurbano profundo. La oficina es humilde, muy chiquita, y está al fondo. Lo único que hay es un par de sillas y un humilde silloncito de cuero berreta, que se ve que es bastante antiguo, con una tabla redonda. "Ahí donde estás sentado, salvo el Papa, se sentaron todos", me dice apenas me acomodo.

Me quedo callado.

No tardo en darme cuenta del nivel de poder que maneja Don Julio y lo influyente que puede llegar a ser con lo que se le cruce por la cabeza. En menos de cinco minutos las cosas quedan más que claras entre nosotros. O, mejor dicho, quedan claras para mí, porque él siempre las tuvo claras: acepto sus reglas o me voy. No hay mucho más.

Y como me muero de ganas de ver de qué se trata este mundo, acepto el reto y sigo adelante.

Grondona *rules*.

Capítulo 16

LEJOS DEL PODER – Y AHORA VAMOS CON EL FÚTBOL – INDEPENDIENTE – AFA – FIFA – DON JULIO – UN MUNDO DE SENSACIONES – EL LEGANÉS – FINAL DE PARTIDA – NO SIEMPRE SE GANA

Uno es uno mismo y sus circunstancias.

Y lo confirmé en carne propia.

Fue cuando me corrí de la posición de poder que ocupaba en el momento de la fusión entre CIE y Rock & Pop. Y debo confesar que sí, que me sentí un poco desnudo porque había perdido los elementos que me daban ese poder.

Y era algo que sentía más allá de tener todo el crédito de lo que había hecho en más de veinte años de carrera. Pero… pero empezaba a producir espectáculos sin contar con el aparato que yo mismo había armado, primero con Rock & Pop, después con las otras radios. Si bien tenía todos los contactos, las mismas discográficas me jugaban un poco en contra. De un momento a otro, y a partir de una disputa empresarial, empecé a estar vetado en los medios que yo había creado.

Siempre tuve en claro que algo así podía llegar a pasar, porque cuando uno toma determinadas decisiones, lo hace teniendo en cuenta ganancias y pérdidas. Y dentro del inventario de las potenciales pérdidas, esta situación estaba evaluada.

Por eso no me sorprendió.

Me había ido con diferencias insalvables con los responsables de la gestión empresarial de la corporación mexicana, pero con los que llevaban adelante la dirección del área más artística de los medios

no había tenido ningún problema, a todos les había explicado la situación y los factores que determinaban mi partida.

Pero, también es verdad que, en los últimos tiempos, mientras evaluaba mi salida de la empresa, me empezó a picar ni más ni menos que el bicho del fútbol –sí, como no venía de tener varios quilombos, me estaba metiendo en uno más, pero bueno, ya lo conté varias veces, ¿no?, la adrenalina, que le dicen–. El tema es que uno ("uno" no, dicen los psicoanalistas, hay que decir "yo" hacerse cargo, pero bueno, se entiende) tiende a pensar que cuando experimentó en muchas cosas que fueron exitosas, cree que en todo lo que haga le va a ir bien. Ese empoderamiento es fatal. Y eso no es así, para nada.

Ojo, tampoco es algo que arma uno solito: hay un círculo inmediato de personas, una especie de microclima que ayuda a edificar y a sostener esa arquitectura de la omnipotencia. Incluso, en el fondo de inversión arrastré a gente amiga que me apoyó y se involucró en el armado del proyecto, algo que me metía un poco más de presión. La cosa tenía que funcionar.

Una ingeniería de la omnipotencia, que quizás me gustaba, pero que sin lugar a dudas me llevaba a terrenos completamente nuevos, con todo por conocer.

***

El fútbol, otra de mis pasiones de toda la vida.

Un mundo distinto, con otros códigos. Cuando arranqué en este nuevo *métier* sentía que podía jugar a un "Gran DT" de dimensiones incalculables.

Y es que el mundo del fútbol en la Argentina presenta una dicotomía perversa: son asociaciones civiles sin fines de lucro manejadas, en general, por personas con una idoneidad y capacidad profesional que están más para una sociedad de fomento que para jugar en las grandes ligas.

También están quienes buscan un usufructo extra, por fuera de lo que supone una entrega de tiempo y esfuerzo por el bien de una institución. Y esto tiene que ver con el hecho de administrar clubes

que tienen un volumen económico que excede, por mucho, al de otras actividades profesionales. Entran en juego, por ejemplo, derechos de televisión, marketing, transferencia internacional de jugadores, montos importantísimos de dinero, que en su inmensa mayoría jamás manejaron en sus vidas personales o en actividades privadas. Todo esto lleva a confusiones. Y, si bien el sentimiento prevalece, por ese amateurismo del que hablé antes –en el mejor de los casos–, se entra en contradicción con el espíritu idealista de lo que debería ser estar al frente de un club (todo esto está muy contado en *Luna de Avellaneda*, la peli de Juan José Campanella).

Por otro lado, es cierto que a muchos dirigentes, la situación de poder y fama que les da tener un rol en la gestión de un club les genera un cambio fuerte: pasan a tener un protagonismo y empoderamiento para los que, en muchos casos, no están preparados psicológicamente. Y eso trae todavía más confusión. Ahí entra en juego un dicho, que también considero una gran verdad que lo resume todo de manera más clara imposible para explicar la transformación de algunas personas:

> *Hay dos cosas que no se pueden conocer cuando tenés más de cuarenta años: la fama y las drogas.*

***

Al primero que fui a ver cuando arranqué con Independiente fue a Julio Grondona. Lo fui a consultar para ver cómo veía mi incursión en el fútbol, y también porque entraba en el club siendo opositor a su hermano Héctor.

Fue similar a cuando conocí a Tito Lectoure.

Grondona era un tipo de una personalidad increíble, y no podía ser de otra manera, porque para salir de un corralón de materiales de construcción en Wilde, y llegar a ser parte de algunos de los hechos más importantes del fútbol mundial como tesorero de la FIFA, un poco especial hay que ser, ¿no? Apenas nos conocimos, a pesar de las diferencias, tuvimos empatía. Era un sabio con calle. Y de las cosas que más impactaron a partir de tener más cercanía, era

el peso de su figura a nivel internacional y lo que eso generaba en los otros. Pocas veces vi algo así.

Me acuerdo de que una vez estábamos en el restaurante que tiene la FIFA en Zúrich, comiendo con un grupo muy exclusivo de tipos grosos de verdad del mundo del fútbol. Cuando me acercaron el menú del lugar, vi que estaba nada más que en inglés y en alemán. Pero al toque, se acercó el chef y me sorprendió lo bien que manejaba el español. Cuando le pregunté cómo era que hablaba tan bien, me contestó que lo hacía nada más que por Don Julio, que para atenderlo a él había estudiado español.

A partir de eso, tomé dimensión, no solo del poder de Grondona, sino del que tenían todos los personajes que integraban esa cúpula. Y de a poco me fui enterando de cómo funcionaban algunas cosas, de códigos propios, de cómo se administra una institución tan pero tan grande y tan potente, que pocos poderes en el mundo entero se le animan.

De hecho, hay una cuestión no dicha, que se maneja de manera implícita, y es que si la justicia ordinaria de algún país se mete o interviene en cuestiones futboleras, existe la "posibilidad", por llamarlo de alguna manera, de que la FIFA desafilie a la federación de la misma bandera. Y, obvio, ningún país en el mundo va a soportar que su selección no participe de una clasificación a un mundial, por ejemplo, o que sus equipos no compitan en torneos internacionales.

Es un sistema político y económico completamente autónomo, con una justicia independiente. Más allá del bien y del mal del resto del planeta.

***

Descubrí un mundo que hasta ese momento desconocía, con manejos cuasi mafiosos, más que nada en el funcionamiento de las grandes ligas. Toda una rosca que desembocó después en el ya conocido FIFA Gate, un caso de corrupción con soborno, fraude y lavado de dinero que se destapó en 2015, una situación que, todos los que por ese entonces éramos parte del fútbol, la veíamos venir

tarde o temprano.

La relación que mantuve con Grondona fue estrecha. Muy estrecha. De hecho, en los mundiales paraba en los hoteles en los que se alojaban las delegaciones de los dirigentes de primera línea. Yo estaba cerca de los poderosos.

Y es que en parte, después de manejar estadios como productor de eventos masivos, ya venía con buena relación con varios dirigentes del fútbol argentino, y ni hablar de conocer el poder de las barras y su negocio.

Por ejemplo, hacía un tiempo que conocía a Raúl Gámez, el entonces presidente de Vélez, que era opositor a Julio Grondona en la AFA. Así que tenía claro cómo funcionaba la dinámica en la contracara, cómo se podía "inclinar la cancha" con algunas decisiones arbitrales, además de un montón de otras cuestiones que me dejaban claro que el mundo al que estaba entrando no era el más transparente (ojo, tampoco es que yo no me lo imaginara). Había que saber manejarse en el límite muy fino entre ver y conocer, pero no participar. Y también sabía que si quería jugar en ese "toco y me voy", un juego con reglas bien claras, de las que era difícil correrse, tenía que contar con el visto bueno de Don Julio. Mi marco operativo de libertad iba a ser bastante limitado. Había un poder que respetar, e ir en su contra era una lucha infantil sin ningún tipo de sentido.

Pero…

Pero lo que no evalué –y eso es algo que me critico hasta el día de hoy– es que en la medida que me iba metiendo cada vez en ese mundo, iba dejando de lado un espacio personal que consideraba sagrado: el placer de ser hincha. Ese lugar íntimo de encuentro con mis amigos y con mi viejo durante mi infancia y mi adolescencia.

Amar por el amor mismo de amar al club que amamos. Eso.

Comprobé que el hecho de involucrarse con algunas cuestiones dirigenciales del fútbol era un camino de ida y sin retorno. Algo que no se puede manejar porque depende de factores que tienen que ver con un mundo paralelo en el que interviene muchísima gente. Personas que orbitan alrededor del club, tratando de usufructuar de

alguna manera, ya sea para hacerse de un par de plateas como de estar cerca de los jugadores solo por cholulismo, en el mejor de los casos.

Y a todo esto, también hay que sumar algo tan banal pero definitorio como la inmediatez de los resultados deportivos, en donde la diferencia entre éxito y fracaso está dada por si la pelota pega en el palo y entra o se va afuera.

***

Por ese entonces, durante su presidencia en Boca, Mauricio Macri había creado un fondo de inversión que había sido muy exitoso, durante un período con grandes logros deportivos, fundamentalmente porque había encontrado un líder único como Carlos Bianchi para la dirección técnica del equipo. Ese mismo modelo intenté llevar a cabo en Independiente, donde participaron muchos de los que estaban en la sociedad que vendimos a CIE. Ese fondo de inversión me permitía accionar con lo que a mí me divertía y entusiasmaba, que era el fútbol, aunque no podía correrme de las cuestiones políticas que rodeaban al club, y que no me atraían en absoluto. En esas circunstancias, era inevitable la aparición de personajes que suelen vivir alrededor de los clubes para enriquecerse, como dije antes, con la figura de la "asociación civil", que obviamente trataban de usarme.

Cuando entré al club, el equipo estaba con muchas posibilidades de descender. Así que se armó un plantel dirigido por Américo Gallego para hacer una buena campaña, algo que dio sus resultados cuando Independiente terminó saliendo campeón en el segundo semestre de 2002. Como todo emprendimiento, siempre es muy importante la formación de un buen grupo humano, y eso lo tuve en claro de entrada. Yo tenía muy buen diálogo con el técnico y con los jugadores, y al día de hoy sigo manteniendo una buena relación con los líderes de aquel equipo campeón.

Pero, sabía que la historia con el fondo de inversión no iba a terminar bien, porque yo tenía una responsabilidad hacia los inversores, y en algún momento los jugadores se iban a ir.

Y el hincha no entiende de razones, lo único que le interesa es ganar el domingo.

Cuando me llevé a los jugadores del fondo porque Independiente no podía pagar esas "fichas" totalmente fuera de presupuesto para un mercado como el argentino, sabía que el hincha me iba a putear en diez idiomas, algo que efectivamente ocurrió.

Me recontraputearon.

Pero el tema es que habíamos incorporado a esas figuras para el fondo en una apuesta para poder venderlos al exterior, haciendo un negocio con la diferencia.

También es verdad que mucha gente que estaba a mi alrededor se benefició con la política de Independiente. Y ahí empezaron un montón de actitudes que no contaban con mi aval.

***

El inicio del segundo torneo me encontró desvinculado de Independiente. Estaba intentando colocar a los jugadores en Europa.

Era una temporada en la que las grandes ligas europeas, que por esa época "consumían" jugadores argentinos, estaban en un proceso de renegociación televisiva, y por eso el mercado estaba "a la baja" y con pocas contrataciones internacionales. Ese era mi contexto.

A la estrella de los que había adquirido, Daniel "Rolfi" Montenegro, no lo pude vender y se lo cedí a préstamo a River, y como la ficha era tan alta para el mercado local, River me pagó el préstamo con fechas para hacer recitales en su estadio. Esa movida también me sumó puteadas del hincha de Independiente, que se sintió absolutamente defraudado, porque una cosa es que se fuera a jugar al exterior, y otra muy distinta era que se cambiara de equipo en el fútbol argentino.

El hincha nunca iba a entender que yo necesitaba rentabilizar la inversión que había hecho el fondo.

Y no lo culpo.

El único boludo que no había entendido esto era yo, en un típico ego trip de poder fugaz que te dan ciertos éxitos.

Cuando vi todas estas imposibilidades, a mediados de 2003, comencé a pensar en la compra de algún club español para usar de vidriera en la transición hasta poder vender a los jugadores. En ese momento había varios a la venta, como el Valladolid o el Zaragoza. Y ahí apareció la posibilidad con el Leganés, en un barrio periférico de Madrid. Pero en medio de las negociaciones, el equipo perdió la categoría. En España, por cuestiones regulatorias de las sociedades anónimas deportivas, cuando un club termina una temporada tiene que presentar lo que se denomina un "finiquito", que acredita que el club no tiene deudas con el plantel o con el cuerpo técnico. El Leganés había perdido la categoría en la competición deportiva, y al no poder pagar las fichas de los jugadores del Santiago de Compostela, por el marco regulatorio existente, se lo condenaba, y para que pudiera ascender yo tenía que pagar el muerto económico de los jugadores y del cuerpo técnico del Compostela. Así que, ok, esa fue la inversión inicial de un par de millones de euros que tomé como gasto inicial del emprendimiento.

Cuando hablé con la gente del Leganés, había algunos temas centrales que eran determinantes, y que se definían por fuera de lo que negocié con Jesús Polo, el mayor accionista del club, que venía de muchos años en la presidencia, un verdadero caballero en todo sentido. Una de las apuestas centrales del proyecto era la contratación de José Pekerman, una de las personas más brillantes que conocí en el fútbol, de una transparencia y honestidad intelectual excepcionales. Un formador de jugadores único, alguien que tenía una impronta personal y una capacidad de docencia tal que a todos los que pasaban por su escuela se los denominaba "jugador Pekerman". Mi idea era que pudiera repetir en España la experiencia que había tenido con los juveniles en la Argentina o en su paso por Chile. Para eso, también debía contar con terrenos para hacer una "villa olímpica". Por otro lado, necesitábamos tener un sponsor en la camiseta, alguna empresa que estuviera ligada al ayuntamiento. Finalmente, existía la posibilidad de cobrar un subsidio estatal, un tema que terminaría siendo clave para mi destino en el fútbol español.

Las negociaciones comenzaron a mitad de año, cuando se abría el libro de pases. De entrada, hicimos una reunión con el alcalde de la ciudad, Jose Luis Pérez Ráez, para plantearle que el soporte y el apoyo que yo demandaba era esenciales para poder cerrar el acuerdo. Me dijo que en ese momento no podía darme el subsidio porque afectaba al presupuesto del ayuntamiento, y que para hacerlo necesitaba además la aprobación del Poder Legislativo, pero que me garantizaba que a fin de año lo iba a poder hacer. Para mí era clave concretar esa ayuda económica, era una ecuación fundamental para que yo cerrara el acuerdo, porque no era un caso similar al de Independiente: en el club argentino me había movilizado la pasión de hincha, y en el Leganés el objetivo era hacer un negocio puro y duro. Así que firmé una opción de compra, haciéndome cargo del excedente de gastos que generaba llevar una plantilla de jugadores más ambiciosa del presupuesto que ellos manejaban, corriendo un riesgo importante: si ese subsidio que me habían prometido no salía, me la ponía de frente contra una columna.

Desde el primer momento, el proyecto no contó con la bendición de gran parte de la prensa española, que, como es sabido, pisa fuerte en la opinión pública. Sin embargo, lo más curioso, es que yo venía de los años 90 en la Argentina, en donde las privatizaciones del menemismo habían hecho estragos: los españoles se habían quedado con las líneas aéreas, con las telefónicas, con medios de comunicación, con el agua, con el gas, y de golpe me rompían las pelotas por tener la opción de comprar acciones de un club de un barrio…

En fin, eran las reglas del juego. Lo que iba a ayudar a que fuera mejor o peor ponderado por la opinión pública era tener más y mejores resultados, no quedaba otra. Yo sabía que si ganaba tres partidos seguidos esas voces en contra iban a aflojar un poco.

Pero no.

No ganamos tres partidos seguidos.

El Leganés era un equipo que, finalmente, por el nivel de jugadores y de inversión con los que contábamos, anduvo por

debajo de las expectativas. Tampoco tuvimos una buena inserción en la comunidad de la ciudad, posiblemente por un error de estrategia o de marketing de los que me hago cargo. Mientras tanto, el tiempo pasaba, el subsidio que esperaba no llegaba, y la relación con el alcalde –que se había comprometido a dármelo– se iba enfriando. Las cosas no estaban saliendo como esperaba, y en lo económico, aunque expectante, estaba con la lengua afuera.

En ese momento, al equipo le tocaba jugar el clásico con el Getafe, que queda en otro de los barrios periféricos de Madrid, y conseguimos ganarlo. De esa manera, clasificamos para jugar contra el Real Madrid en la Copa del Rey. Si ganábamos ese partido, podíamos tener alguna chance de disputar la Champions League, algo que para un equipo modesto como el Leganés era impensado.

Pero también era impensado ganarle al Real Madrid, que en ese entonces estaba conformado por los llamados "galácticos", un grupo de jugadores extraordinarios, entre los que estaban Beckham, Roberto Carlos, Ronaldo, Zidane, Figo… Era un partido que, además del atractivo deportivo, me daba una vidriera única para que los jugadores se mostraran y con la posibilidad de venderlos al resto de Europa.

El partido fue en diciembre, y estaba claro que el resultado iba a definir mi futuro en el club. En el caso de que pudiéramos ganar, el ayuntamiento posiblemente nos daría el subsidio prometido.

El partido fue increíble. Faltando cinco minutos ganábamos 3-2, después de haber remontado un 2-0 desfavorable, y nos empataron 3-3 con un gol de Santiago Solari, que llevó al alargue. En esa instancia, el Real Madrid lo dio vuelta con un gol de Raúl para el 4-3 final. No pudimos ganar. Pero fue uno de los partidos más emocionantes que viví en mi vida.

***

Mi vida. Como ya les habrá quedado claro, a lo largo de toda mi vida me movió más la adrenalina que la sangre. Desde las carreras de caballos a las que iba de pendejo, pasando por esa ruleta de mi primer viaje a Las Vegas que me dejó pelado, y ni hablar del riesgo

de producir espectáculos masivos en un país de una economía que mejor ni hablar. Pero juro y recontrajuro que ese partido fue la timba más importante que experimenté en toda mi vida. Me jugaba muchísimo dinero. Ganarlo posibilitaba activar un proyecto en el club de muchos millones de euros que yo había invertido, con mis condiciones ya pactadas.

Pero perdimos.

Así y todo, tuvimos la reunión prometida con la gente del ayuntamiento, para ver si cumplirían con la ayuda económica que me habían prometido. Apenas nos sentamos, el alcalde me dijo que tenía una mala noticia para darme. Me contó que había salido un "fallo desfavorable" sobre la recolección de residuos y lamentablemente no podía darme lo que me había prometido porque le tenían que devolver a los contribuyentes una suma muy importante de dinero. "Creeme que el año que viene sale sí o sí", agregó. Pero yo no tenía resto económico para aguantar más tiempo, y su respuesta no hacía más que confirmar la volatilidad de muchos políticos. Lo insólito de aquella reunión sucedió cuando el alcalde abrió un cajón y me entregó un "obsequio".

No hacía mucho, en la ciudad, se había filmado una película llamada *Isi/Disi*, una comedia que tenía como protagonista a Santiago Segura. La alcaldía había hecho la placa de una calle que llevaba ese nombre. Y para que yo no me fuera "tan amargado", me dijo el alcalde, me regalaba esa placa porque sabía que a mí me gustaba AC/DC.

Yo iba a buscar alrededor de cinco millones de euros, entre dinero, sponsors y terrenos, y me llevé una placa de mierda. No sabía si reírme o cagarlo a trompadas. Esa chapita me había salido como un cuadro de Dalí.

Me fui con una frustración tremenda. No tenía ningún resto económico para seguir con el emprendimiento, así que volví a sufrir una caída fuerte, porque no solo no podía sostener el proyecto del Leganés, sino que había perdido lo que había ganado con la venta de las radios. Me había jugado mucho y no me había salido bien.

Perdí como en la guerra.

Además, como si fuera poco, empezó a circular el rumor de que había dejado varada a la gente, sin pagarle lo que le correspondía, algo que se aclaró cuando en un programa llamado *El Larguero* de la cadena Ser, nos cruzaron al aire con el accionista del club, Jesús Polo, en una entrevista conjunta, y en la que él dejó muy claro que yo había cumplido con todos mis compromisos en un proyecto que me salió mal por un error empresarial, pero en el que no dejaba ninguna deuda (es más, sé que no tiene mucho que ver con un libro así, pero me tomo el permiso –de última, es mi bio– y dejo acá el link de la nota: https://cadenaser.com/programa/2004/01/14/audios/1074040097_660215.amp.html).

El propio Jesús Polo afirmaba que había pagado lo que acordamos que tenía que pagar para que el equipo se quedara en primera división, en un contrato que tenía una condición suspensiva, que certificaba que me podía ir una vez terminado el período acordado. Y dejó claro que toda esa historia me había salido muy cara, y que el mayor perjudicado había sido yo. Por eso lo dije antes: un caballero como pocos.

***

Finalmente, me fui muy desgastado.

Fue un emprendimiento que empezó con mucha ilusión y terminó mal. Y quedé como el malo de la película, porque cuando se pinchó el proyecto, los jugadores comenzaron a desmotivarse y a irse, el equipo no funcionaba y descendió. Y todo volvió a la misma situación que estaba antes de que entráramos al club.

Esta experiencia en el Leganés, sumado a mi paso anterior por Independiente, en donde me sentí muy defraudado por la gente que accedió al gobierno en el club , gracias al fondo de inversión que yo mismo había creado, pero que lo había llevado a ser campeón, me alejaron totalmente del mundo del fútbol, no sin una profunda autocrítica.

En paralelo, en la Argentina mi productora de espectáculos seguía trabajando, aunque sin la intensidad del pasado, ya que mi foco en ese período había estado en el fútbol.

Sí, siempre me gustó la timba. Pero, en este caso, la joda me había salido carita: varios millones de dólares.

Traduzco a especies: un par de radios, entre ellas la Rock & Pop, y la productora de espectáculos más importante de Sudamérica. Ese fue el precio de mi paso por el fútbol.

Saladito saladito.

Acabo de llegar de Los Ángeles. No puedo salir del shock. No hay forma de entender ni de procesar lo que acaba de pasar hace algunas horas. Es el horror mismo, la puta madre, no me entran en el cuerpo tanta pena y tanta bronca. Doscientos chicos muertos en un incendio en un boliche por la irresponsabilidad de la banda y de los tipos que organizaban. Va mucho más allá de una tragedia.

Acaba de terminar la conferencia de prensa de Aníbal Ibarra, el intendente de la Ciudad. Nadie entra en sí, es una de las peores tragedias que nos toca vivir como sociedad, y ni que hablar para los que venimos del palo de espectáculos. Entre las cosas que dijo el tipo a la prensa, citó una charla muy breve que tuvimos hace algunos minutos por teléfono, tenemos una relación muy cordial.

Suena el teléfono, de nuevo.

Es Mauricio Macri, por estos días presidente de Boca, con aspiraciones políticas para el gobierno de la Ciudad. Lo conocí cuando pasé por Independiente, en el torneo de 2002.

–¡Sos un boludo! –me dice a los gritos apenas atiendo–. ¡¿No te das cuenta de que le estás dando aire a este que es un cadáver político!?

–Vos querés especular políticamente con la muerte de los pibes, ¿para eso me llamás? –Le corto.

Lejos de cualquier tinte político, Macri siempre me pareció un ser nefasto, despreciable. Un tipo sobre el que tengo la peor de las opiniones.

Siento que el tiempo me va a dar la razón y esto lo digo al margen de las diferencias políticas.

Capítulo 17

VOLVER AL PRIMER AMOR – FUEGO AMIGO – FM KABUL – FESTIVAL BUE – PERSONAL FEST – TORMENTAS EN LA PLAYA – SPIKA – UNA MANO ATRÁS, OTRA ADELANTE

Después de la debacle de mi incursión en el fútbol, el 2004 me recibía golpeado.

Pero con ganas de recuperar el tiempo que estuve fuera de foco en la industria de entretenimientos y medios.

Si bien durante 2002 y 2003 pasé muchos meses en España, no dejaba de volver a la Argentina para estar conectado con lo que ocurría, sobre todo en las radios que habían sido de mi propiedad, donde dirigía la cuestión artística y en las que notaba que, en muchos casos, los segmentos musicales se habían reducido de manera considerable: casi todo el aire estaba ocupado por cualquier cosa menos música. Como ya mencioné, también se había llevado al extremo eso que en la Rock & Pop había sido una innovación: la participación del oyente. Porque, una cosa es que participe, y otra muy distinta es que "te haga" el programa. Ojo, es válido como recurso, pero el tema es cuando eso se convierte en el eje de todo. Siempre tuve la premisa de que, como mínimo, en la programación radial debían sonar cuatro canciones por hora. Obviamente, al irme de la empresa, esto se había perdido.

Y ahí mismo lo vi: había un espacio para generar una radio nueva a partir de una buena programación musical.

Además de no difundirse mucha música, en Rock & Pop se le había dado un espacio importante al rock barrial (peyorativamente

denominado “rock chabón”), que, en lo personal, mucho no me gustaba (ya un poco lo conté antes cuando hablé de Los Redondos). Algo similar sentía en la Metro, en donde predominaba una tendencia muy ochentosa que le daba identidad pero que, desde lo musical, consideraba que era muy conservadora. Incluso en los horarios “marginales”, en donde la programación más dedicada a la electrónica proponía poco espacio a lo nuevo, tanto en el plano internacional como en local.

Siempre sostuve que pasar buena música no es tan complicado, pero saber combinar los temas es algo artesanal que marca la diferencia de lo que considero debe ser la musicalización de la radio.

La fórmula no es tan complicada:

MUSICALIZAR BIEN = NOVEDAD + HIT + CLÁSICO <EN BLOQUES/ BIEN CONJUGADOS>

Es la misma fórmula que casi veinte años antes había usado en la primera versión de la Rock & Pop. A partir de estos conceptos, entendí que había una posibilidad de apostar a algo diferente, más “de nicho”, buscando un target de público que entendía que podía generar recursos para anunciantes y desarrollar artistas, despegándome de competir con las FM de mayor rating.

Con ese norte en claro, nació la idea de Radio Kabul, con un slogan que la definía a lo que apuntaba como diferencial: “música de la buena”.

El equipo inicial lo conformaron Nillo Flores, Sebastián Pietranera –que terminó luego siendo director artístico de la radio– y mi hijo Federico, que siempre me influyó mostrándome nuevas tendencias y música que escapaba de los parámetros convencionales, y que le daba un diferencial de calidad. Un tiempo después se incorporaron tres musicalizadores más, Lucas Favro, Daniel Dattore y Federico Kaneman. Cada uno tenía un perfil muy personal, y eso le daba a la radio un sonido con matices. Cada uno debía programar cuatro horas de música diaria, lo que evitaba la repetición de bloques (recordar: estructura musical de tres

canciones combinando novedades, hits de la radio y clásicos), mientras que los temas de difusión los establecíamos para darle una impronta particular a la radio –creo que no hace falta aclarar que a esa altura, la vieja dinámica de difusión de las discográfica no existía más.

Nos entregamos a escuchar nuestros discos favoritos casi en loop, como una cuestión que por momentos puede parecer hasta maníaca durante un tiempo. Después, suele pasar que nos saturamos y casi sin darnos cuenta los vamos dejando de escuchar, algo que, ojo, no quiere decir para nada que dejen de gustarnos. Para nada. Es una forma de conectar y de consumir música. Lo usual. Y ahí es importante en la programación de las radios el olfato: el olfato marca el timing, justamente, de cómo se debe modificar la rotación de los temas de acuerdo a ese movimiento de saturación. ¿Cuándo un tema se convierte en un nuevo clásico? Para una radio es fundamental entender esa dinámica que define el esqueleto central en las listas de difusión. Eso. Nada, una reflexión.

Vuelvo. El proyecto Kabul lo empezamos a elaborar en mi casa, que de golpe se convirtió en una discoteca radial, con todo el quilombo que eso implica, pero que a la vez me permitía supervisar la evolución del trabajo. Sentía que realmente se había formado un muy buen equipo, con alto sentido de pertenencia y gran sintonía para entender qué caminos había que transitar para llegar a los objetivos.

Era fundamental apuntar a un segmento de público bien definido desde lo artístico, porque no podía pelear con conglomerados de medios que comercializaban varias frecuencias a la vez, y cerraban deals globales con los anunciantes.

Obtener la frecuencia en alquiler no era fácil, así que cuando apareció la de Radio Panda, que anteriormente era de perfil netamente infantil, en el 107.9, no lo dudé. Volvía otra vez a estar en un extremo del dial, como en aquel primer comienzo de Rock & Pop, sabiendo la dificultad que genera, ya que el oyente tiene que buscarla. Al mismo tiempo, quería que el crecimiento del proyecto

fuera orgánico, alejado de los estándares de difusión, como parte de la personalidad que le quería imprimir.

Otro de los matices estaba en buscar buenas voces. Las encontré en Eduardo Ferrari y Carlos "Carlinga" Santamaría, excelentes locutores. Era fundamental que esas voces supieran darle onda al nombrar a los artistas y que la poca data que dábamos sonara en armonía para darle credibilidad. También hicimos separadores. Los hacía el equipo creativo de la revista de humor *Nah*, que por esos años exploraba un código innovador y transgresor. A sus responsables, Hernan Tchira y Rodo Boeirode, los conocí cuando me hicieron llegar un paquete que contenía varias revistas, que sin lugar a dudas proponían un humor que estaba en la sintonía exacta de lo que buscaba como artística para los separadores de aire. Ellos también estaban a cargo de los guiones de los spots, que contaban con la interpretación actoral de Carlos Santamaría y Andrea Pietra. El equipo se completaba con Juan Ignacio "Mela" Meliton en la coordinación artística.

Con todo ese equipete nos mudamos a unos estudios bastante precarios –por ser generosos– que tenía la emisora en el barrio de Palermo, un PH en donde hacíamos milagros para trabajar. Pero, esa precariedad también le daba a la cosa ese tono artesanal que necesitaba, y el espacio reducido provocaba mucha interacción, no nos quedaba otra.

Entonces, 1° de abril de 2004.

Arranca oficialmente a transmitir FM Kabul.

***

Otra de las cosas que había advertido en Europa era el peso cada vez mayor que tenían los festivales.

Si bien en la Argentina yo ya había, como conté antes, producido varios con el sponsoreo de marcas, y ya eran fuertes también en géneros como el folclore, ninguno de ellos tenía que ver con la experiencia europea o americana de eventos como el Coachella en la costa oeste de Estados Unidos, por nombrar alguno. Me refiero a festivales en los que la música no lo es todo, sino que

existían elementos periféricos a lo musical que sumaban desde otros lados. Incluso la diferencia estaba también dada por cómo se conectaban los sponsors con los asistentes a partir de acciones denominadas BTL (*below the lines*), en las que en los stands de anunciantes ofrecían experiencias únicas a los espectadores.

Un poco con esa idea en la cabeza reviví el Festival BUE, usando el nombre del festival de jazz rock que había producido en 1980 en el Luna Park.

Una de las claves de ese tipo de experiencia de festivales distintos pasaba por la locación. Entonces me acordé del Club Ciudad, un lugar que en la década del 70 era famoso por sus bailes de carnaval (y la historia demostró que la elección fue un acierto, por la cantidad de eventos que se desarrollaron posteriormente en el mismo lugar).

Básicamente, el crecimiento exponencial de los festivales tenía que ver con que los productores buscaban más y nuevos ingresos para cubrirse de deals cada vez más desventajosos con los artistas que, con la evolución del negocio, no solo cobraban un cachet o fee, sino que ese pago había pasado a ser un mínimo garantizado contra un porcentaje del resultado del show. Entonces se crearon nuevas cuestiones que arrancaron primero con las ticketeras cobrando un service charge por la venta de entradas, o la parte gastronómica (alimentos + bebidas), que pasó a ser totalmente gravitante en la rentabilidad del evento.

También era vox pópuli que en los festivales de música electrónica locales se le cerraba la canilla de agua corriente al público para que comprara agua mineral, algo que es de las peores canalladas que vi en el mundo del show bussiness. En aquel momento, yo jodía que con el tiempo se iba a cobrar un plus en los tickets por la opción de la utilización de los baños…

Me acuerdo de que una noche en Londres, en 2007, yendo al cierre del tour "A Bigger Band" de los Rolling Stones, en un ferry privado exclusivo para invitados, por el Támesis hacia el Venue O2 –donde se hacía el show–, tuve una charla con Claude Nobs, el propietario y fundador del Festival de Jazz de Montreux, en Suiza

(a quien conocí a través de mi tío Herb, siempre presente), que me contaba de la frustración que sentía cuando cada noche iba al cierre del show para contar cuántos panchos y cervezas se habían vendido (porque era de donde obtenía su rentabilidad).

Era un purista que aceptaba la nueva realidad, pero no sin algo de resignación.

***

Entonces, 29 de mayo de 2004.

Festival BUE.

Tuvimos de headliner a un artista que era el crossover perfecto entre lo electrónico, el reggae y el rock: Massive Attack, padres del trip-hop (aunque ellos renieguen de la etiqueta) que habían programado una gira por Sudamérica y nunca habían llegado a la Argentina. A ellos se le sumaban el grupo francés Rinôçérôse, The Human League, el dúo hip hop The Herbaliser, Andy Fletcher de Depeche Mode haciendo un proyecto de DJ.

Todos nombres terribles. Y en eso se notó que había renovado mi equipo de booking de artistas con la incorporación de Griselda Calderón, una chica que vivía en Miami y que tenía muchísima experiencia en el tema electrónica.

Como parte de los créditos locales, se sumaron el trío electrónico Roken, que comandaba Gustavo Cerati, además de la revelación del momento, Miranda, entre muchos otros.

El BUE fue una primera experiencia interesante desde lo artístico, pero un aprendizaje desde lo comercial: me dejó un terrible agujero por los gastos de producción. También tenía claro que para imponer un festival y darle un espíritu personal se necesitaban un par de ediciones. Pero el impacto emocional por el fracaso económico lo sentí un poco más porque ya venía golpeado de España con el Leganés, y se sumaban además los gastos del lanzamiento de Kabul, otro proyecto que también necesitaba un tiempo para instalarse por lo diferente y no convencional de la propuesta.

Tenía que ver la manera en que la productora empezara a

potenciar la radio, así que activé, una vez más, la estructura necesaria para la contratación de artistas con el fin último de un modelo 360 con los derechos de transmisión y la firma de paquetes con sponsors. Con ese norte en la cabeza, al poco tiempo, pude cerrar dos conciertos de The Chemical Brothers. El primer show estaba programado para el 22 de octubre de 2004 en el estacionamiento de la discoteca Pachá de Buenos Aires, en la Costanera, frente al Aeroparque Jorge Newbery, con el Río de la Plata de fondo, mientras que la segunda fecha sería en el Estadio San Carlos Apoquindo de Chile.

El show de Buenos Aires no podría haber sido más desgraciado… Por la cercanía con el Aeroparque, estábamos conectados con la torre de control, para tener información precisa e inmediata sobre el clima en dos kilómetros a la redonda. Se preveían tormentas. El tema no era solo las lluvias, sino que se levantaron vientos huracanados que obligaron a bajar parte del techo y del fondo del escenario porque se hacía un "efecto vela" que levantaba la estructura de un escenario de más de diez toneladas de peso. Entonces arreglamos que la banda tocara debajo de unas sombrillas playeras. Bizarra y grotesca la escenografía era poco. Obvio que a la mánager del grupo no le gustó ni un poco. Pero después aflojó en Chile, cuando el grupo dio un show de puta madre en un estadio sold out frente a veinticinco mil personas en el Estadio San Carlos Apoquindo.

Volver al ruedo para conseguir el booking de artistas no era una tarea tan sencilla para mí como lo había sido anteriormente. Los directores que se habían quedado con las radios del grupo CIE daban indicaciones explícitas a sus comunicadores: estaba prohibida cualquier tipo de difusión de los artistas que estuvieran en negociación conmigo. Y esto hacía que varios sellos discográficos manifestaran que era contraproducente trabajar con mi empresa, ante el riesgo de perder promoción en radios como Rock & Pop, Metro o Aspen, todas líderes de audiencias en sus respectivos target. Esto demandó que tuviera que viajar con mayor frecuencia al exterior para gestionar las contrataciones y tener más interacción

con los agentes de los artistas.

Así fue que concreté el segundo festival ese año: la primera edición del Personal Fest, con la intención de buscar una experiencia artística superadora y apostando a una relación con proyección en el tiempo, dado que en esa época las telco (empresas de telecomunicaciones) y aparatos telefónicos eran los principales sponsors. De hecho, mi artística la compartía con un festival que se llamaba TIM (telefonía móvil de Brasil), y que producía la empresa Dueto, con la cual había hecho una alianza.

***

Entonces, 5 y 6 de noviembre de 2004.

Personal Fest.

El Club Ciudad recibió un line up de artistas internacionales impresionante: Morrissey, Primal Scream, PJ Harvey, Pet Shop Boys, Blondie, The Mars Volta (con John Frusciante de Red Hot Chilli Peppers de acompañante), Death in Vegas, Rinôçérôse, Soulwax y Goran Bregovic, que estuvieron acompañados por una larga lista de nombres locales, encabezada por Gustavo Cerati.

Sin dudas, un festival así era un salto de calidad con respecto a todo lo que había sucedido en el país anteriormente. Pero la apuesta a una relación sostenida con la empresa se vio truncada cuando, al año siguiente, incorporó a un tipo llamado Raúl Krislavin que, de manera bastante desprolija e irregular, nos borró del mapa del festival y arrancó a hacerlo con otras productoras.

Todo un signo de los tiempos.

Las relaciones proyectadas en el tiempo, esas “apuestas a largo plazo” con algunas corporaciones, son, por lo menos, dudosas.

***

Y sí, 2004 terminaría con una de las peores tragedias que sucedieron en la Argentina: el incendio en Cromañón.

Mientras eso sucedía, yo estaba volando de regreso a Buenos Aires desde Los Ángeles. Apenas aterricé, recibí el llamado de una

radio para saber mi opinión sobre lo que había ocurrido unas horas antes. Cuando me explicaron los detalles, y que había muchos chicos muertos, entré en shock, y solo tomé conciencia de la gravedad cuando llegué a mi casa y vi por televisión los detalles del momento que se estaba viviendo.

Veía a los padres desesperados buscando a sus hijos en hospitales y al Gobierno de la Ciudad totalmente desbordado. De inmediato llamé a Aníbal Ibarra, por entonces jefe de Gobierno, y me puse a su disposición. Si bien no eran tiempos en los que las webs funcionaran con la dinámica actual, sugerí subir a las mismas el detalle de quién estaba internado en cada hospital de la ciudad –algo que las autoridades ya tenían en mente hacer–. Cuando lo vi a Ibarra totalmente abatido por la tragedia, le comenté que realmente el productor Omar Chabán era un genio desde lo artístico, transgresor y creativo, pero a la vez un irresponsable desde lo profesional y organizativo. Esto, sumado a que el grupo Callejeros incentivaba el uso de pirotecnia de su público en los shows… Nada, un cóctel letal.

Ibarra, que estaba por dar una conferencia de prensa, me preguntó si podía decir en público lo que acabábamos de hablar en privado, y, obvio, le respondí que no había ningún problema. De mi parte no existía ni la más mínima especulación política, era nada más que una cuestión humana para tratar de explicar lo inexplicable, lo inaceptable.

Y ahí fue que me llamó el presidente de Boca, Mauricio Macri.

***

Mientras tanto, el departamento comercial que comandaba Pablo Kolhuber funcionaba más que bien con los sponsors, tanto para la radio como para eventos con las “telco”. En ese marco, armamos el Nokia Trends, un festival programado para enero de 2005 en la playa El Álamo, al sur de Mar del Plata, con la presencia de Fat Boy Slim y los soportes del DJ local Aldo Haydar, más los internacionales Touche y Layo & Bushwacka.

El lugar, una playa ubicada estratégicamente y con un declive de

dos metros con el escenario ubicado hacia al mar, contó con un VIP para diez mil personas, administrado por Nokia y entrada libre. Como el montaje de la producción iba a ser muy complejo, tuve que alquilar el balneario durante toda la temporada para instalarnos y llevar adelante un laburo importante.

Después de lo de Cromañón, los municipios entraban con nuevos requerimientos burocráticos para las autorizaciones de los eventos, y como quienes imponían las restricciones eran funcionarios sin experiencia en espectáculos masivos, la mayoría de las veces las medidas eran absurdas. Así que llevar adelante este tipo de eventos se hacía doblemente complicado (pero ojo, la lucha con este tipo de cuestiones que parecen no tener ningún tipo de lógica es cotidiana, y se sostienen hasta el día de hoy, en la mayoría de los distritos).

Sigo. El día anunciado para el show de Fat Boy Slim no podía arrancar con peores augurios. De nuevo: terrible tormenta de puta madre con vientos huracanados de más de mil kilómetros por hora. Todo mal. Así que tuvimos que correr una carrera contra el tiempo: no se podía postergar el show por la agenda del artista y porque la filial argentina de Nokia había invitado a más de cincuenta ejecutivos internacionales. Además, estaba todo el despliegue de la prensa nacional que daba cobertura al evento.

Yo venía bastante traumatizado por la experiencia vivida meses atrás con The Chemical Brothers. Pero, afortunadamente, todo se pudo ajustar a tiempo. ¿Una locura que hicimos? Para saber en qué momento preciso nos iba a pegar la tormenta, contratamos a la avioneta que hacía promociones aéreas en las playas. Ese tipo, desde ese avioncito, nos daba más certezas que cualquier satélite de la NASA.

***

El buen desempeño en el área comercial también le llegó a Kabul. Un trabajo que daba sus frutos con programas brandeados por

marcas de primera línea que entendían el perfil de la radio: Bacardi, Adidas, Motorola, por nombrar algunas.

Además, incorporamos varios programas que, para mi gusto, fueron excepcionales, como *Lima*, conducido por Diego Ripoll, que era la síntesis exacta de lo que podía y debía tener la radio para seguir creciendo. Por otro lado, sumé a Bobby Flores con Santiago Calori. También un programa para darle difusión a todo el indie argentino que se llamaba *Sonar*, conducido por Eddie Babenco, un ranking con la música que más sonaba conducido por Julio Breshnev y un programa de hip hop con voces clásicas de la radiofonía, como las de Cacho Fontana y, un poco más tarde, Antonio Carrizo.

Más allá de que Kabul no era un éxito comercial, el cuidado de la artística era una obsesión. Una prueba. Zeta Bosio (ex bajista de Soda Stereo), que ya tenía un proyecto en otra emisora, se acercó en un momento con un proyecto para la radio. Pero lo que hacía al aire no me gustaba para nada, y aun sabiendo que era un "nombre importante" para incorporar a la grilla, rechacé el proyecto, no sumaba nada para la radio en términos artísticos.

Creo que fue uno de los ejercicios de libertad que más caro me costó. Cuando Soda anunció su reunión, este desplante me dejó al margen de la posibilidad de ser el productor. De hecho, cuando le reclamé a Daniel Kohn –mánager de la banda– por qué estaba fuera de esa posibilidad, me lo confirmó.

Cosas así me sucedieron muchas veces en la vida, obvio. Pero entre el bolsillo y mi libertad, en general, siempre opté por la libertad.

Ojo, eso no quita que en momentos en los que estoy mal de guita, no reflexione si no pago una prima muy alta por esa independencia, pero en fin.

Vuelvo. El perfil de Kabul me permitía trabajar con talentos que eran emblemas de la radio, como Placebo o Moby, con los que pude concretar tours, inclusive en espacios alternativos demandados por las mismas marcas, como La Rural para el show de Moby en Buenos

Aires, por ejemplo.

La radio ya contaba con una programación sólida, cuidando siempre de no correrse del target que nos habíamos fijado. En ese contexto, la presión por parte de los sellos era cada vez más fuerte, porque, como conté antes, les insistían a sus artistas para que no trabajaran con mi productora. "Colaborar" conmigo los llevaba automáticamente a dejar de tener rotación en las radios de mayor audiencia.

Increíble.

Pero así fue como el boicot de mi ex empresa –la misma que en un momento había sido parte de mi vida–, me impulsó a buscar una solución. Había que ir hacia un formato más convencional en una nueva frecuencia.

***

Entonces.

Radio Spika, con Ideas del Sur, la productora de Marcelo Tinelli.

En esta nueva sociedad mi staff tendría la libertad creativa para apuntar a pelear liderazgos de rating. De inmediato avanzamos con la selección de comunicadores. El único condicionamiento que teníamos era que la primera mañana y el horario denominado "regreso" ya estaban vendidos a una productora que producía los espacios. Uno de esos espacios estaba comandado por Ari Paluch, a quien conocía bien por sus comienzos en la Rock & Pop, y que a esa altura había tenido un crecimiento en notoriedad importante. Pero. Pero sí, se alejaba mucho de la propuesta artística que yo buscaba. Aun sabiendo que desde lo artístico e inclusive desde lo ideológico estos programas eran un "collar de melones" para el proyecto, acepté el desafío con la nueva radio porque me seducía la frecuencia del dial y no había muchas otras opciones.

Finalmente, las nuevas figuras quedaron al frente de programas que iban a llevar por nombre clásicos del cine spaghetti western. En la segunda mañana entraron *Mi nombre es Nadie*, con Daniel Tognetti, Vero Lozano, Tibu Grabia y Marcelo Panozzo; *Por un puñado de dólares*, con Juan Pablo Varsky y Jorge Casal; *Tú*

perdonas, yo no, con Gisella Marziotta (que a los pocos meses fue reemplazada por Vero Tossounian y Diego Reinhold, reemplazado también por Carla Czudnowsky), y una buena programación musical, pero más popular o comercial que Kabul.

Con las dos radios funcionando, encaré una nueva edición del BUE para fines de octubre de 2005, que me llevó a discusiones internas con Pablo Kolhuber y Fernando Pagez, otro de mis colaboradores más cercanos, que, con razón, proponían realizar conciertos individuales de The Strokes y Kings of Leon, en lugar de hacer un festival que implicaba un gasto tremendo en producción. Yo veía que en el corto plazo tenían razón, pero entendía que si lograba instalar el festival iba a ser un activo importante para la empresa.

Para la segunda noche programé a otros artistas importantes como Elvis Costello, Morcheeba, Bebe, M.I.A., Brazilian Girl (todos de alta difusión en Kabul), además de Fisherspooner, Mimi Maura, Solex, Dizee Rascals, Entre Ríos, Suspensivos Inflamables, Cut Chemist, Don Adams, Dj Stuart, Dj Chala, Koxmoz y Edu Vázquez.

Tuvimos el sponsoreo de una empresa de bebidas alcohólicas que le dio nombre a varios de los escenarios. Entonces, como muchos sectores quedaron nada más que para mayores de edad, logramos convocar a un público realmente diferente al que habitualmente asistía a este tipo de eventos, que de alguna manera ya veíamos en la edición del año anterior.

Como no podía ser de otra manera, esta segunda edición del Festival BUE también fue negativa en términos económicos. Pero confirmaba que Kabul se estaba convirtiendo en un medio de culto. Y eso era muy importante en la línea de objetivos trazados desde sus comienzos. Aunque quizás estaba pagando un precio muy alto para conseguirlo.

Una de cal, una de arena.

La vida misma.

Franz Ferdinand está sobre el escenario. Viene muy pero muy bien. Debe andar por la mitad del show, y el público está al palo, es alucinante. Una tarde soñada. Una banda soporte que banca la cosa como corresponde y genera el mejor clima mientras la gente espera que suba U2.

Me suena el handy. Es Arthur, Arthur Fogel, el responsable del tour del grupo a nivel mundial. Quiere que lo vaya a ver urgente a la oficina que tiene montada en el estadio. Con Arthur siempre tuve la mejor, lo conocí cuando trabajaba para el grupo CPI. Con él cerré los shows de David Bowie, y después, en el 94 la primera visita de los Stones.

Cuando llego lo veo pálido, desencajado. No deja ni que me acomode y me tira derecho.

–¿Cómo venís con el seguro de cancelación?

–¿Qué me estás preguntando? –le digo.

–Bono está sin voz –me responde.

Acá la quedo, pienso, y me digo: mi corazón no está para tanto. Si no me infarto ahora mismo, es que mi *cuore* tiene una vida larga y sin problemas por delante.

Esto que me acaban de hacer es un electrocardiograma espontáneo.

Capítulo 18

LA QUINCENA MÁS INTENSA DE LA VIDA – U2 Y LOS STONES JUNTOS (PERO NO MEZCLADOS) – SUS MAJESTADES EN RÍO DE JANEIRO PARA TODOS – DE AVIÓN EN AVIÓN – DE SUSTO EN SUSTO – EL TELÉFONO ROJO AL ROJO VIVO

2006 arrancó con todo.

Como en el 98, se me superponían nada más y nada menos que los conciertos de U2 y los Rolling Stones, con diferencia de pocos días.

Nada. Una pavada.

La gira de U2 era la segunda que hacían por Sudamérica, esta vez presentando su "Vertigo Tour", mientras que los Stones visitaban por tercera vez el país, con su "A Bigger Band Tour", que traía como plus la posibilidad de hacer un show gratuito en Río de Janeiro, algo que comenzamos a contemplar con mi socio brasilero Luiz Niemeyer.

Las dos bandas, cuyos tours mundiales estaban producidos por la misma empresa, tenían que tocar sí o sí en estadios abiertos, así que coincidían en casi todo (incluso, en que terminaron siendo los dos tours que más recaudaron en el mundo a comienzos de este siglo). Así que, por todos estos temas de superposiciones, se acordó que U2 no iba a tocar en Río (el show gratuito de los Stones le iba a pasar por arriba en promoción), y que ambas bandas harían nada más que dos shows en Buenos Aires, y que únicamente U2 tocaría en Chile.

Lo de los Stones fue más complejo. La producción de "A Bigger Band Tour" era una locura: dos torres laterales ubicadas en la parte

posterior del escenario que se vendían como sector súper VIP. El debut de la gira fue en el Fenway Park, un campo de béisbol de Boston, en un show al que pude ir. Me acuerdo de la calentura que tenían la banda y los productores cuando se avivaron de que esos palcos los había adquirido el comité de campaña de Arnold Schwarzenegger, como parte de un plan para recaudar guita para la campaña que el tipo estaba encarando como candidato a gobernador por el estado de California. Revendían los tickets para generar flujos de caja que iban derechito a la difusión de los republicanos. Obvio, la banda estaba en las antípodas de estos tipos que representaban a la derecha norteamericana más retrógrada –aunque el tiempo demostraría años más tarde, con Trump, que siempre en política se puede caer más bajo–. Después de este bajón, tomaron recaudos y cuidados necesarios para que esas ubicaciones estuvieran en manos de los fans.

En paralelo a nuestras ganas de hacer un concierto en Brasil, las autoridades de Río de Janeiro se habían comunicado con Luiz Niemeyer, para decirle que querían promocionar la ciudad, hacer algo así como un evento del que hablara todo el mundo y que dejara una impresión extraordinaria, la imagen de una ciudad segura para visitar.

Para arrancar con las negociaciones, en septiembre de 2005 viajamos con Niemeyer a Nueva York, en fechas que coincidían con los shows de la banda. Por su parte, el gobierno brasilero mandó a la funcionaria responsable, Ana Maria Maia, secretaria municipal de eventos especiales y hermana del alcalde de Río, Cesar Maia, así que quedaba más o menos claro que conseguir el presupuesto para semejante evento no era para nada una locura. El motor que movía al tour estaba en la posibilidad de entrar en el libro Guinness de los récords como el artista que más público había convocado en un show.

Existen distintas visiones de si este show de más de un millón y medio de personas fue el de mayor público en la historia del mundo mundial. Los detractores, dicen que en realidad fue el que hizo Rod Stewart el 31 de diciembre del 94 en Copacabana: alrededor de tres

millones de personas. Pero, la diferencia de base con aquel concierto está en que fue parte de un evento multitudinario que se celebra todos los años, y solo una parte del público vio el show, porque la mayor parte de la multitud se concentraba en las varias playas de Río que tradicionalmente alojan esta fiesta de fuegos artificiales y pirotecnia que se monta en el mar. Como sea, fue una locura.

Vuelvo. En Nueva York, mientras negociábamos con el municipio y los sponsors, me llamó Michael Cohl, el productor mundial del tour, para decirme que teníamos que reunirnos urgente: estaban haciendo números y, pese a que seguían más que interesados por el proyecto, las cuentas le daban en rojo total. Más que nada por la logística de los equipos que viajaban en cuatro aviones cargueros DC10.

Salimos de raje a Toronto con mi production mánager, Javier "Cherno" Semenenko, para ver qué podíamos hacer. Después de un par de días de trabajo, llegamos a la conclusión de que había que cambiar el diseño del set de escenario porque era inviable. Por suerte, llegamos a un nuevo diseño de muy buen nivel que fue aprobado por la banda. El resto lo solucionábamos con proveedores locales.

Superado este escollo, arrancamos con lo prioritario: garantizar la seguridad y logística del show en función de la promoción que se quería hacer de la ciudad.

Terrible desafío.

Con respecto a la seguridad, el trabajo que hizo en las favelas Ana Maria Maia fue extraordinario. Ella tenía una relación muy estrecha con sus habitantes ("moradores de comunidade", les dicen en Río), ligada al desarrollo de planes culturales. Por eso no le fue tan complicado diseñar una suerte de "concesión" de espacios sin pago de gravámenes para que las bandas de las favelas pudieran armar sus puestos, que iban desde merchandising "trucho" hasta controlar a los dealers. Y esto fue vital para calmar los ánimos y evitar cualquier tipo de enfrentamientos entre los distintos carteles.

Otro desafío fue organizar el operativo de tránsito. Iban a llegar micros y autos de todos lados de Brasil y de los países limítrofes, en

pocas palabras, iba a ser un quilombo total.

Por eso, la movida requirió de una planificación a gran escala, dejando corredores para ambulancias y otras opciones para emergencias que pudieran surgir. También tuvimos que organizar con la Prefectura los parking acuáticos en el mar para todos los barcos (desde lanchitas y botes hasta cruceritos importantes) que iban cubriendo el espacio lateral, que se convertía en una nueva tribuna VIP desde donde ver el show.

De mi parte, tenía claro que desde la logística general del evento estaba quizás frente al mayor desafío de mi vida. Pero…

Pero al mismo tiempo me sentía apoyado por un aparato estatal que le había hecho tomar conciencia a una ciudad entera de la necesidad de priorizar el bien común para la comunidad. Con ese norte claro para todos, las cosas se hacían mucho más fáciles de resolver.

En Río contaba con un excelente equipo profesional, comandado en la producción por Maurice Hughes, que había diseñado un puente que cruzaba por arriba a la Avenida Atlântica para conectar directamente el hotel Copacabana Palace –en donde nos alojábamos–, para ir derecho al backstage montado en la playa. Yo me había alojado varios días antes en una habitación frente al mar, así que tenía una especie de mirador alucinante para seguir de cerca cómo iba armándose la tremenda infraestructura que se montaba para el concierto.

El buen planeamiento del schedule de armado, sumado a lo bien pensado que había estado el nuevo escenario, hicieron que llegáramos la noche anterior del show, programado para el 18 de febrero, con todo montado. Pocas veces como esa oportunidad sentí y tomé conciencia de que estaba frente a un desafío único, con muchísimas variables que tenían que estar alineadas para que todo saliera de manera impecable.

Y todo se dio de una manera increíble.

Recuerdo la satisfacción de poder ver a lo largo de miles de metros en la playa, y tener el panorama de un escenario montado con un audio que se escuchaba perfecto. Otra postal inolvidable:

desde el escenario, una cantidad de público que creaba un mar de cabezas en el horizonte (el concepto de multitud en su máxima expresión).

Los mismos Stones eran conscientes de la magnitud del evento. Hicieron uno de los mejores shows que les vi hacer en años. Pocas veces sentí una emoción tan grande como cuando sonaron los acordes de “Jumpin’ Jack Flash”, el tema con el que arrancaron el show. Todavía conmocionado, tuve en claro que no me podía relajar, y que se venían dos horas de una adrenalina inédita en mi vida.

La euforia de la fiesta que se vivió en el hotel después del show no dejaba dudas de que se había cumplido el objetivo, y con creces: una celebración sin ningún incidente.

Estaba exhausto, quería dormir lo más posible, porque el 21 y 23 tenía los dos shows en River, y debía volar al mediodía del día siguiente, después de supervisar que el escenario se había desmontado con buen ritmo con los camiones que salían para Buenos Aires con los equipos.

***

Para llegar con los tiempos de armado de producción, como se hace generalmente en estos megashows, había otro equipo montando parte del escenario en River.

También en Buenos Aires el tema de la seguridad era prioritario. Más que nada porque era plenamente consciente de que se trataba nada más que dos shows, y habían transcurrido ocho años de la última presentación de la banda en la Argentina. Y a esto, había que sumarle el detalle no menor de que, después de la debacle económica de 2001, el deterioro social era notorio. En ese marco, el empoderamiento de las barras bravas de los clubes era un hecho real y tangible, y ya estaban conformadas como una suerte de negocio en sí mismo que manejaba mucha plata, y no sin la complicidad –en muchos casos– de las comisarías cercanas de los estadios.

Con todo esto dando vueltas, pedí una entrevista con Aníbal

Fernández –que por esa época era ministro del Interior–, para montar un operativo importante de carácter preventivo con la Policía Federal.

En general, en eventos masivos de este tipo, lo que se intenta es diagramar un vallado perimetral a varias cuadras del estadio y de las puertas de acceso. El tema era que para la primera noche, los barras que trabajaban en asociación con los que revendían entradas, habían armado un "escuadrón de lisiados" con sillas de ruedas para generar presión sobre uno de los vallados que era fundamental para la logística. De esta manera, evitaban el primer chequeo. La pasividad de la policía dejó que se armara terrible revuelo, una verdadera batalla campal sobre la Avenida del Libertador con la seguridad privada que poníamos para evitar las confrontaciones con la Policía Federal.

Para colmo, todos los móviles de los programas de noticias de TV estacionados en ese sector transmitían en directo lo que estaba pasando. De inmediato llamé al Ministro, que estaba viendo en su despacho las imágenes en directo. Su intervención hizo que todo se pudiera encaminar, aunque un poco tarde: el grupo que provocaba los desmanes rompió todas las vidrieras de los locales de la zona, lo que me llevó a lidiar con indemnizaciones por 250 mil dólares (ninguna empresa de seguro cubre este tipo de contingencias a esa distancia del estadio).

Fue inevitable pensarlo… La sensación de contraste con lo que había visto en Río unas horas antes. Más de un millón y medio de personas, y acá, la violencia de un grupo de salames que no eran más de quinientos. Y la pregunta que sigue, y que se desprende de manera natural de todo esto la quiero destacar:

¿Hubiera sido viable hacer un show como el de los Stones en Brasil en Argentina?

Cada uno tendrá su respuesta. En fin…

Vuelvo. Dos días después, el segundo show fue bajo la lluvia, pero más allá de eso (un imponderable) salió todo de acuerdo a lo previsto. Mientras el concierto iba cerrando, no sé por qué, me

agarró una sensación rara, algo extraño. Tenía la impresión de que ese que estaba viendo podría llegar a ser el último show de los Stones que iba a producir. Cosas que pasan. Tal vez el cansancio, la intensidad de todo lo que estaba viviendo por esos días.

Pero no me podía relajar.

Al otro día estaba viajando a Santiago Chile: en dos días arrancaba con U2 y su "Vertigo Tour" que terminaba con las fechas de Buenos Aires.

***

A esa altura de su carrera, y por la militancia que hacía de una gran cantidad de causas, Bono era un referente político internacional, y por eso mismo, era habitual el pedido de entrevistas y encuentros por parte de los gobiernos progresistas de la región –en ese momento Lula en Brasil y Ricardo Lagos en Chile–. Y Bono accedía de buena gana. De hecho, al show en el Estadio Nacional de Santiago asistió el presidente Lagos, que diez días después dejaba el poder con un nivel de aceptación de más del 80%.

El gobierno argentino se había quedado un poco "dormido" a la hora de pedir un encuentro, pero viendo lo que sucedía en los países vecinos, se acordaron y lo pidieron en carácter de urgente con el presidente, Néstor Kirchner. Pero, lo cierto es que en esa época U2 tomaban todas este tipo de decisiones vía Dublín, en una oficina especial que supervisaba los temas políticos de Bono. Y a todo esto hay que agregar que, además de los dos shows de Buenos Aires, se había previsto una fecha extra que se necesitaba para filmar algunas tomas que necesitaban en la película que estaban rodando. Así que, más apretada la agenda, imposible.

Cuando llegamos a Buenos Aires para el armado, no sé si por casualidad o por meter un poquito de presión frente a la falta de confirmación del encuentro, me cayeron en el estadio tres inspecciones, una atrás de otra: Migraciones, Trabajo y AFIP. Todo esto me demoraba las cosas, para decirlo de manera clara, para el carajo.

Así que agarré el teléfono, llamé a varios ministros y también al

por entonces jefe de Gabinete, Alberto Fernández. Fui al hueso: si seguían las inspecciones dudaba que se fuera a concretar el concierto, venía muy ajustado con los tiempos de armado.

Finalmente, se llevó adelante el encuentro en la Casa Rosada. Fuimos con el mánager de la banda, Paul McGuiness. Kirchner nos recibió a los tres acompañado por su mujer, Cristina Fernández, en una reunión que fue muy amena y agradable, pero de una especificidad y un rigor sobre ciertos temas que superaron el estándar que se espera en este tipo de meetings, que son más bien entre protocolares y cholulos con el fin de hacer una foto para la prensa.

***

La noche anterior al primer show del 1° de marzo, estaban instaladas las dieciocho cámaras 3D Imax. Era la primera vez en el mundo que se utilizaba esta tecnología. Al frente de todo estaba nada más y nada menos que James Cameron –sí, *Titanic*, *Avatar*–. La película, que registraba los conciertos, se estrenó en 2009 en aproximadamente trescientas salas. Esa misma noche, previa al concierto, se tomaron todos los planos cortos. Y la banda tuvo que hacer un concierto entero –sin público– en una jornada larguísima que terminó de madrugada. Obvio: un esfuerzo demencial para los músicos.

Y no va que Bono va y jode la garganta y se queda sin voz…

Era de esperar. Los ensayos de la noche anterior lo habían arruinado.

Sí, claro: cuando el tour mánager, Arthur Fogel, me lo dice, pensé que me moría ahí nomás, en el medio de River.

No había posibilidades de postergar el show porque al hijo de The Edge le habían detectado un problema grave en la sangre, y tenía un avión preparado para que se volviera a Los Ángeles ni bien finalizara el segundo concierto.

Pedí unos minutos para trabajar con el personal médico que tenía en el estadio para tratar de recuperarlo. Cuando apareció el médico le supliqué: salvame de esta, hacé lo que sea necesario. Una

hora después, entre nebulizaciones, inyecciones y ritos varios, Bono estaba para salir al show.

Sí, fue un verdadero milagro.

El concierto se hizo de acuerdo a lo programado. Y el de la noche siguiente, también.

Final feliz.

Pero una vez que se había acabado todo, y mientras arrancábamos a desarmar los equipos, tomé conciencia: acababa de vivir la quincena más agitada e intensa de toda mi vida.

–La puta madre, ¡llamá ya mismo a la torre de control y avisales que se nos soltó el chancho, es un peligro para los vuelos!

No lo puedo creer. Juro que no lo puedo creer. ¿Quién fue el boludo que lo ató mal? Primer show que hago con Waters, arranco la gira en Bogotá, y el cerdo, sí, ese inflable enorme de la época de Pink Floyd, se soltó y ahora anda volando descontrolado. Estamos en pleno corredor aéreo del aeropuerto, puede pasar cualquier cosa.

No, esto no puede estar pasando.

La cara de culo del tipo cuando le digo que se nos fue el bicho. Y, obvio. Así y todo, el concierto es impecable. Suena de puta madre.

Pero yo no lo disfruto, tengo miedo de que el chancho se la pegue contra un avión y ser responsable de una catástrofe aérea.

Recién un par de horas después, cuando termine el concierto, me voy a enterar que aterrizó en un campo, a varios kilómetros.

Tranquilo. Como si nada.

Capítulo 19

LA VUELTA AL TEATRO – NUEVA EDICIÓN DEL BUE – PRESENTANDO A COLDPLAY CON SU PÚBLICO FAVORITO – ROGER WATERS – ALGUNAS QUE OTRAS METIDAS DE PATA – ¿NO *COMPIT*? – UN PARÉNTESIS PERSONAL: LLEGA ANI – LO MEJOR DEL OFF EN LA CALLE CORRIENTES – PERO TODO ES CUESTIÓN DE GUSTO

Sí, era innegable que había mucha más competencia que en los 90.

Así que, mientras intentaba consolidar nuevamente el liderazgo de mi empresa en el mercado de los conciertos internacionales, decidí incursionar una vez más en la producción de teatro. Esta vez, con el musical *Sweet Charity*, un espectáculo con mucho humor escrito por Neil Simon, con música de Cy Coleman y coreografía de Bob Fosse para la puesta original de Broadway.

Para llevar esto adelante, había conformado un equipo de trabajo para el área de teatro en paralelo, comandado por Flor Borensztein, que ya había trabajado conmigo cuando hicimos los musicales con el grupo mexicano CIE, y la estructura de prensa al comando de Natasha Tieffenberg, con quien también había trabajado cuando presentamos en el Teatro Ópera la versión de Disney de *La Bella y la Bestia*. (1)

El elenco de la obra estaba encabezado por un protagónico excepcional a cargo de Florencia Peña, secundada por Nico Scarpino, Diego Ramos y Griselda Siciliani. (2) Enrique Federman era el director de la versión local, supervisado nada más y nada menos por quien había conducido la obra en Broadway, Larry

Raben, más la coreografía de Gustavo Wons y la dirección musical de Gerardo Gardelin. Explotaba. La producción del show se llevó a cabo en el teatro Lola Membrives.

También por el lado del teatro, venía produciendo una serie de shows locales que descubría en el off y los llevaba a la calle Corrientes, a la sala Picadilly, obras como *Mujeres en el baño* o *La madre impalpable*, con libro y actuación de Jorgelina Aruzzi.

***

2006 terminó con una nueva edición del Festival BUE.

Dos jornadas.

Programación de lujo.

Daft Punk como headliners (en el único show que hicieron en su historia en la Argentina), la legendaria Pattti Smith, Beastie Boys, Yeah, Yeah, Yeahs –que estaban explotando con un mix de punk y sonido electrónico–, Elefant, el dúo de Senegal Amadou et Marian, TV on the Radio y muchos artistas más que daban vida a cinco escenarios. (3)

Ese año comprobé que había cometido un grave error al no haber firmado la exclusividad del Club Ciudad para la explotación de shows y festivales. Por su ubicación, y por la calidad de sus instalaciones, se había convertido en la locación por excelencia, era el "epicentro" de los recitales de Buenos Aires. Y es que a veces, por no ver la película completa, se te puede "escapar la tortuga" –citando la frase de Maradona–. Una plaza que se había vuelto tan competitiva hubiera sido un activo importante para mi empresa. Hay una teoría que dice que para imponer un festival se necesita un mínimo de tres años para instalarlo como marca. Y al no haber cerrado aquel *venue* con el Club Ciudad, les di una ventaja importante a todos los productores que venían al mismo lugar con sus shows, algo que generó un desgaste con el vecindario, y también con los socios del club, que veían que su espacio estaba "tomado". Todos (absolutamente todos) los propietarios de festivales en el mundo tienen cerrado su predio para exclusividad de sus eventos.

Y yo había metido la gamba de lo lindo.

Por otro lado, pero también sumado a esto, la proliferación de festivales, no solo a nivel local, sino también internacional, hizo que el costo, el cachet de los artistas, se incrementara de manera considerable.

¿Resumo? La nueva edición del BUE me dejó otro agujero económico.

***

Entonces, Coldplay.

La actividad de 2007 comenzó en febrero, con un tour de Coldplay para espacios reducidos. La gira arrancó con tres shows en el Espacio Riesco de Santiago de Chile, que no fueron de los mejores y por los que no recibieron buenas críticas de los medios. Hay que reconocer que se trataba de un galpón, así que la acústica del lugar era poco menos que pésima. Creo que este golpe le pegó tanto en el ego a Chris Martin, que cuando llegaron a Buenos Aires la rompieron, dejaron todo y más en el escenario. Fueron tres conciertos en el teatro Gran Rex, y tres más en el Via Funchal de San Pablo. Extraordinarios.

Estoy convencido de que estos shows de Buenos Aires fueron el comienzo de una relación profunda entre Coldplay y el público, algo que, en los últimos años, los convirtió en la banda pop internacional más importante en la Argentina. En general, esos antecedentes de relaciones tan devocionales se habían dado con grupos más heavys como Iron Maiden o punks como Ramones. Y, por supuesto, más que obvio, con los Stones. Todas esas bandas encontraron en la Argentina su plaza de mayor convocatoria de público en el mundo. Y a esa lista se sumó Coldplay.

***

Febrero: cerrado tema Coldplay.

Marzo: arranca la gira de Roger Waters.

Sí, Waters. Que venía con la presentación de un show tributo nada más y nada menos que a *The Dark Side of the Moon*, que lo

tocaba de corrido en una de las dos partes que se dividía el concierto. El tour se iniciaba en el Parque Central Simón Bolívar, en Bogotá, Colombia, seguía en el estacionamiento del Estadio Monumental en Lima, después en el Estadio Nacional de Chile, dos conciertos en River en Buenos Aires, y terminaba en Brasil con shows en Plaza de la Apoteosis, Río, y en el Estadio Morumbí, San Pablo.

Waters, como siempre, estaba obsesionado por el sonido, así que cuando escuchamos el surround que el tipo ponía en vivo nos caímos de culo.

Y esto que sigue, es increíble, y ya la conté.

En el primer show que hicimos, se nos soltó el chancho inflable, que era llevado por el staff local con sogas para que no se volara, una rutina que seguí manteniendo hasta en el tour que en 2018 hizo en el tour “Us & Them”, por las dudas, después del disgusto.

***

En septiembre de ese año, estrené una comedia musical que tenía como germen un programa de TV muy exitoso: *Patito Feo.* Era una franquicia de la empresa Ideas del Sur, de Marcelo Tinelli, con dos protagonistas jóvenes, Laura Esquivel y Brenda Aniscar, secundados por el elenco de la tira que incluía a Juan Darthés, Griselda Siciliani y Gastón Soffritti. (4)

El tour arrancó con treinta y cuatro shows que se hicieron en dos meses en el teatro Gran Rex: todas las funciones sold out, un total de cien mil espectadores. Después, nos fuimos a girar por el resto del país. En el primer trimestre de 2008, se sumaron shows en Lima, Uruguay (Punta del Este y Montevideo), Colombia, Panamá y El Salvador. Y tuvimos que parar el tour porque los chicos necesitaban arrancar con las grabaciones de la segunda temporada para la tele, porque, si no, había cuerda para rato.

Retomamos la gira en 2009, en Costa Rica, e hicimos todos los países que nos habían quedado afuera en el primer tramo del tour del año anterior. Terminamos en Managua, en mayo. (5)

***

En paralelo, seguía manteniendo vivo el fuego de la producción de conciertos en recintos indoor. Y por suerte pude traer a muchos artistas que a esa altura ya eran iconos en la rotación de FM Kabul: The Rapture, Incubus, Magic Numbers, Bjork y Arctic Monkeys (unos de los grupos más importantes de la nueva escena inglesa, con un cantante que, para mí, la rompe: Alex Turner). Al mismo tiempo, con Achu Tapia (a quien había conocido como productor local en Lima para el tour de Waters) empezamos a trabajar la línea de artistas de jazz más "poperos" como Diana Krall y, en 2008, con Michael Buble.

A fines de 2007, programé el tour de la gira de reunión de The Police, con shows en Santiago Chile, Buenos Aires y uno en Río, en el Maracaná. Como los dos shows de Buenos Aires, en River, no estaban vendiendo de acuerdo a las expectativas que tenía, cometí un error, otro que es regla de oro en este rubro: busqué un soporte importante para que me salvara el negocio.

Lo contraté a Beck para que abriera el concierto.

Y la cagué. Mal.

No solo no hizo una diferencia en la venta de entradas, sino que, por el cachet con el que vino me disparó los costos al carajo. Todo mal.

Por estos días, las ticketeras brindan información al instante de cómo va la venta, así que los promotores de los shows recibimos un reporte inmediato del estado de los números. Si el resultado de la venta no va de acuerdo a lo esperado, hay que analizar precios, revisar si el marketing está bien enfocado y muchas otras variables. Pero nunca, nunca nunca nunca, sumar a un artista es la solución (salvo que este tenga un peso de convocatoria similar al del artista principal). La incorporación de Beck generó nada más que un impacto mediático –es un artista muy mimado por la crítica–, pero no se tradujo en ventas.

***

A comienzos de 2008, me llegó una propuesta de la empresa brasileña T4F.

Habían comprado la participación mayoritaria de la corporación mexicana CIE en Brasil y el resto de Sudamérica de la que eran parte, y la totalidad de su operación en Argentina y Chile. En el acuerdo con CIE, se dividían el mapa de Latinoamérica, y quedaban para los mexicanos las zonas de Centroamérica y Colombia, mientras que el resto, Sudamérica, era para la empresa brasileña. Esto también absorbía el área de producción de musicales, y cerraba la exclusividad para la explotación en la región del Cirque Du Soleil. También, y esto era lo importante, incluía la firma de un contrato global en el que le cedían el booking internacional a Live Nation para la contratación de artistas en sus respectivos territorios.

El convenio era por cinco años, y se garantizaba que durante ese período de expansión de la empresa Live Nation yo no desembarcara en Latinoamérica, porque, claramente, había recuperado el liderazgo en el mercado. Así que recibí un llamado conjunto de Michael Cohl y Arthur Fogel, ¿se acuerdan?, los productores con los que había cerrado los deals de los tours más importantes (Rolling Stones, Madonna, U2, David Bowie). Ellos habían vendido su compañía y ahora eran los nuevos directores de Live Nation. Me comunicaron formalmente la decisión corporativa de que el ya "gigante" que manejaban había propuesto comprar mi *no compit* (no competencia en el rubro) en festivales y recitales. Obvio, me cayó la ficha de que no podía competir contra semejante emprendimiento, lo que a su vez me dejaba una ventana para trabajar con mis proyectos teatrales, siempre que no fueran musicales de Broadway o West End. A cambio yo quedaba como consultor externo que percibía un muy buen salario, pero en lugar de ponerme activo, la empresa brasileña intentó "frizarme", en un claro intento de jubilación adelantada. Esto requirió que en paralelo me siguiera moviendo para mantener las relaciones internacionales con agentes, mánagers y productores.

En una correcta lectura, ellos especulaban que retirarme de las grandes ligas por cinco años me iba a dejar afuera del mercado. El

deal también proponía incluir mis operaciones en Chile. Pero, una vez más, de manera muy lúcida, mi socio y amigo Carlos Geniso –que manejaba mi empresa en Chile– dijo que prefería no alinearse con el emprendimiento: tenía la hegemonía total en el mercado trasandino, y la economía del país era más que sólida. Ergo, para él, la venta no era oportuna.

Y el tiempo demostró que su decisión de no aceptar la oferta fue muy sabia.

***

Entonces.

Había que ponerle garra al teatro.

Porque dentro de las ventanas que tenía el convenio con T4F, la opción de incursionar en ese tipo de producciones me estaba permitido, con Latinoamérica como único territorio. Ese era un límite. El otro, es que no podía usar el nombre de la productora. Así que creé una nueva empresa "¿Cuál es tu gracia?".

A partir de ese momento, incrementé mi actividad seleccionando obras personalmente, leyendo guiones y asistiendo a distintos shows en Broadway y en West End, para buscar todo lo que creyera que pudiera funcionar. Bien o mal, era un trabajo que venía haciendo en paralelo por gusto personal, aprovechando mis viajes a Nueva York o Londres cuando iba a contratar artistas. Además, como recordarán, contaba con mi abogado en Estados Unidos, Jerold Couture, más que respetado en el circuito de Broadway, que estaba casado con una guionista, Susan Birkenhead, miembro de la elite cultural de Manhattan y con un muy buen ojo para encontrar perlitas. Además ella era jurado de los Tony's Awards (premios de teatro de Broadway), así que tenía obligación de ver todo lo que se estrenaba. Mejor aliada, imposible. Por otro lado, en la 40 St. y la 8th Av., en Broadway, se encontraba Drama Store, una librería de guiones en la que me pasaba horas leyendo y buceando obras. Disfrutaba estar en ese lugar tanto como lo hacía cuando me internaba en las disquerías en tiempos en los que no existían las redes, y mucho menos plataformas como Spotify.

Mi debut en este nuevo período fue con *Pillowman*, un drama con toques de humor ácido. Una obra genial, escrita por Martin McDonagh, con un humor negro poco convencional para lo que tradicionalmente se ponía en la calle Corrientes. El estreno fue en el Teatro Lola Membrives, que lo tenía adquirido para su explotación desde *Sweet Charity*. El elenco estaba formado por Pablo Echarri (que ya era una figura reconocida en la televisión argentina), Carlos Belloso, Carlos Santamarina y Vando Villamil. Con Pablo ya había trabajado nueve años antes produciendo su debut teatral, en una versión de *Sueños de una noche de verano*, que protagonizaba con Paola Krum, con música de Luis Alberto Spinetta y dirigida por Claudio Gallardou.

Pillowman recibió excelentes críticas, pero no fue el éxito de taquilla que esperábamos. Ese mismo verano tuvimos la revancha trasladando la obra una breve temporada en el Multiteatro, una sala más pequeña que daba un marco más adecuado a su contenido. Y es que, en determinadas obras, es fundamental el clima que genera el teatro. Quizás, la espectacularidad de los musicales, con su escenografía, permite ir a salas más grandes, pero en la obras "de texto" es vital que haya un correlato desde lo edilicio para lograr el clima intimista que se necesita y que la performance del actor consiga el impacto buscado.

La obra a la que aposté después de *Pillowman* fue un verdadero acto de inconciencia. En mis viajes a Nueva York, trabajaba en reuniones con agencias o mánagers durante el día, y por las noches solía asistir a recitales y a obras en Broadway o recorría el off, además de ir a clubes de jazz como Blue Note o Birdland. En una de esas excursiones, uno de los hallazgos que más me impactó fue el de *Agosto (Condado de Osage)*, de Tracy Letts, una comedia dramática que tenía entre sus créditos haber ganado un Pulitzer y arrasar en los Tony.

En general, en el hemisferio norte, los premios (Oscar, Grammy, Goya, Oliver o Tony) tienen una notoriedad bastante distinta a la que se les da en la Argentina (de hecho, en ninguna de estas ceremonias hace falta darles de comer a los nominados e invitados

para que se queden). Y ni hablar del prestigio de los jurados. Es más, creo que gran parte de la cobertura mediática de espectáculos en la Argentina se convirtió, con el tiempo, más en una sección de chimentos de farándula, que en crítica especializada.

Vuelvo. Lo cierto es que *Agosto (Condado de Osage)* se convirtió en un verdadero desafío para la puesta de escena local: una escenografía enorme, once actores en escena, y tres horas de duración.

Por esa época, Andrea, mi mujer, trabajaba en televisión en un unitario de Canal 13, *Socias*, y tenía muy buena relación con las otras dos protagonistas, Mercedes Morán y Nancy Duplaá. Cuando volví de viaje, les comenté que había visto *Agosto*… y que me encantaba, y justo coincidió con que la pareja de Morán había leído una crónica en el *New Yorker* que hablaba maravillas de la obra. La alianza para llevar el proyecto adelante fue inmediata.

Y entonces, apareció Claudio Tolcachir, uno de los artistas más talentosos con los que me tocó trabajar en mi vida.

La cosa fue así. En una de las tantas salidas a ver obras del off que solíamos hacer con mi mujer Andrea, en un teatro de Boedo, Timbre 4, nos topamos con la fantástica *La familia Coleman.* Por ese entonces, Claudio vivía en una habitación que estaba delante de la sala, en la misma casa. Ahí lo conocí. Por eso, cuando cerré el acuerdo de la obra, enseguida me contacté con él para la dirección. De mi parte, tenía claro que si le imprimía el ritmo y el código de *La familia Coleman* a *Agosto*… En fin, tenía gran parte del desafío de la puesta en escena resuelto.

Cuando lo convoqué y le conté del proyecto, se entusiasmó, pese a ser consciente del salto que significaba pasar del off a las grandes ligas del teatro comercial con un proyecto de semejante envergadura.

Otra cuestión fundamental para el proyecto era dar con la otra protagonista que acompañara a Mercedes Morán. Y tuve el lujo (enorme) de que, después de leer la obra, Norma Aleandro quisiera participar. Tuvimos un par de reuniones en su casa del Bajo Belgrano, y descubrí a una persona fascinante, una grande que

nadaba en un mar de simpleza. Una actriz única que tenía muy en claro qué era lo que buscaba cuando encaraba un proyecto teatral.

La adaptación fue extraordinaria.

Con Andrea Pietra a la cabeza (y aportando además ideas que resultaron vitales), el elenco era una selección de grandes nombres: Eugenia Guerty, Juan Manuel Tenuta, Lucrecia Capello, Horacio Roca, Antonio Ugo, Julieta Zylberberg (reemplazada después por Vanesa González) y Esteban Meloni (reemplazado luego por Gerardo Otero).

Y el estreno fue un éxito.

Arrollador.

Las críticas fueron brillantes, el público aplaudía de pie cada noche, y cada función era un tributo al mejor teatro con actuaciones que te dejaban con la boca abierta. De hecho, y esto va a sonar medio a un agrande, a los pocos meses viajé a Manhattan, y cuando vi de nuevo la versión original de Broadway sentí que la producción argentina estaba un par de escalones arriba. El desafío inicial se tradujo en un éxito extraordinario.

También en 2009 estrené *Frankie & Johnny en el claro de Luna*, de Terrence McNally, con la actuación de Florencia Peña y Luis Luque, bajo la dirección de Leonor Manso. Esta obra era una joyita que habían popularizado en una versión cinematográfica Al Pacino y Michelle Pfeiffer en el 91. La obra también funcionó muy bien.

Sí, esta nueva etapa de productor teatral había arrancado con buena estrella.

La próxima producción fue el clásico de Arthur Miller, *Todos eran mis hijos*, con dirección de Claudio Tolcachir y con un elenco que tenía como protagonistas a Lito Cruz, Ana María Picchio, Vanesa González y Federico D'Elía, más la participación de Adriana Ferrer, Diego Gentile, Marina Bellati y Carlos Bermejo. La puesta la hicimos en el teatro Apolo, una sala de la calle Corrientes que había sido refaccionada y que tenía una acústica extraordinaria, pero, con un pequeño problema: la entrada no da a la calle directo, sino que se accede desde una galería comercial, que le quita visualización de marquesinas. La musicalización de la obra contaba con la

participación de mi hijo, Federico, que había hecho la música incidental, algo que también había realizado anteriormente para *Frankie & Johnny*.

La otra obra que en esos momentos estaba en proceso de ensayo y que tenía programada para producir era *Amor, dolor y qué me pongo*, la adaptación de un libro de las guionistas y hermanas Nora y Delia Ephron (autoras de varias comedias de Hollywood como *Cuando Harry conoció a Sally*, *Tienes un email*, *Sintonía de amor* y *Julia & Julia*). El texto se metía de lleno y de manera brillante, no sin bastante ironía, en el mundo de la mujer de clase media. Era una puesta sencilla, una serie de monólogos que iban narrados correlativamente, pero con una estructura muy bien balanceada. Estaba dirigida por Mercedes Morán y protagonizada por Cecilia Roth, Jorgelina Aruzzi, Ana Katz, Mercedes Scapola y Leonor Manso. La pena fue que en la puesta local se modificó el orden original, y perdió mucho de su contundencia. Incluso, con relatos muy logrados por el buen desempeño del cast local, a mi entender, la estructura no resistía modificaciones. Fue una suerte de lección de teatro, y también de vida, ojo: cuando a algo simple y pequeño se lo fuerza –en este caso, con cierta "pretensión", pierden su esencia, su contundencia.

***

Me imagino que a esta altura del libro ya se deben haber dado cuenta de que en estas páginas poco y nada dejo ver de mi vida privada familiar. Sin embargo, me parece necesario tomarme una licencia para dar cuenta de un hecho trascendental y para nada menor de mi mundo puertas adentro que por esos días iba a incidir, y mucho, en lo profesional.

Después del desgaste y la frustración de haber pasado por varios tratamientos para quedar embarazados, con Andrea, mi pareja, tomamos la decisión de adoptar un niño o una niña. Y esta iniciativa, que era prioridad en nuestra vida, me llevaba a poner en segundo plano lo laboral por un tiempo. De todas maneras, contaba con un equipo para producciones teatrales, liderado, como conté un

poco antes por Florencia Borensztein, que me permitía derivar las responsabilidades, más allá de lo obsesivo que siempre fui (soy y seré).

Ya es bastante sabido: querer adoptar en la Argentina implica una amansadora burocrática que desgasta a cualquiera, por más fuerza, garra y paciencia que le ponga. La carencia de una legislación dinámica que favorezca este acto de amor inconmensurable, hace de todo este proceso una instancia que hasta casi podríamos definir como perversa. Trámites y más trámites y carpetas y más carpetas que una vez hechos y hechas se dan de lleno con esperas agotadoras, interminables, arbitrarias. Una ineficiencia del Estado que no hace más que atentar contra el objetivo fundamental de toda esta movida, que, como decía antes, está guiada por el amor más sincero: que un chico o una chica puedan tener una familia. Algo tan básico que hasta da vergüenza tener que explicarlo.

Pero bueno. Cuando decidimos definitivamente adoptar, en enero de 2010, sucedió el trágico terremoto que destruyó gran parte de Haití, un país que, ya de por sí, venía bastante golpeado como el más pobre de toda Latinoamérica. Recordarán: más de trescientos mil muertos y su capital, Port Prince, prácticamente en ruinas.

Pero todos y cada uno de estos datos que tenía sobre Haití fueron nada cuando pude ver, en persona, el desastre en que había quedado la ciudad, devastada luego de la catástrofe. Ser testigo de cómo una sociedad puede ser postergada en cuestiones tan básicas me mostró el capitalismo y su poder de destrucción sin ningún tipo de filtro. Para esa gente no existía ni el más mínimo principio de dignidad humana.

Fue una trompada que me hizo cambiar varios chips en mi cabeza.

Un antes y un después que afortunadamente concluyó con la adopción de Ani, nuestra hija.

Fueron tantas y tan intensas todas las experiencias que vivimos en Haití que, como bien dicen, podría hacer otro libro entero.

Pero, por ahora, elijo ir hasta acá, que no es poco.

Y cierro reafirmando una vez más la frase que siempre nos decimos con Andrea: fuimos “afortunados” en no quedar embarazados, porque de esa manera el destino nos llevó hasta Ani, nuestro amor más profundo.

***

Después de una asistencia perfecta a mundiales de casi veinticuatro años, no fui a Sudáfrica 2010. Obviamente, la absoluta prioridad que me requería el tema de la adopción hacía que cualquier otra cuestión fuera completamente secundaria.

De todas maneras, me empezaba a hacer un ruido infernal el empoderamiento que estaban recibiendo las barras de los clubes. De hecho, se había creado una ONG con soporte oficial, Hinchadas Argentinas Unidas, liderada por un dirigente ligado al poder del kirchnerismo. Todo un símbolo de la decadencia moral de la época. Y entendía que se podía traducir en un gran problema a futuro, cuando quisiera volver a producir shows en estadios.

No controlar a las barras genera un problema adicional de reventa de entradas, eso a su vez lleva a que se supere la capacidad autorizada de un estadio, que es la que cubren los seguros de responsabilidad que se sacan en los shows, y además, está latente el tema de los robos al público. Sí, un quilombo. Afortunadamente, en La Plata se había inaugurado en 2003 el Estadio Único, que como no pertenecía a ningún club no existían los barras y sus “sanas” costumbres, y que por sus dimensiones era ideal para el armado de grandes estructuras.

El único temita era que estaba a ochenta kilómetros de la ciudad de Buenos Aires, y que la capacidad era un poco menor que la de River.

Antes de viajar a Haití, había encarado en sociedad con T4F una nueva producción de *Chicago*. Los productores originales de la empresa NAMCO de Nueva York querían reestrenarla, a casi diez años de la versión que había producido con CIE en el Teatro Ópera de Buenos Aires. Como mi contrato con la empresa brasileña me inhibía de hacer musicales de Broadway, les ofrecí la coproducción,

que aceptaron, por más que ya venían un tanto desanimados por los resultados de los musicales que habían producido después de mi partida de la empresa –digo de cuando me fui de CIE en 2001–. La idea era estrenar antes de fin de año.

Tuvimos una discusión artística con Flor Borensztein, en la que ella entendía que debíamos replicar la dupla protagónica de la vez anterior, con Sandra Guida y Alejandra Radano, mientras que yo prefería a una nueva, con Melania Lenoir y Natalia Cociuffo, que finalmente se quedarían con los papeles protagónicos. Completando el reparto de esta tercera versión argentina de *Chicago*, estuvieron Martín Ruiz, Horacio Vay y Alejandra Perlusky (posteriormente reemplazada por Georgina Barbarrosa). (6)

Los musicales tienen un punto de equilibrio muy alto por la cantidad de elenco y staff. Voy a que los resultados económicos de esta nueva versión estuvieron bastante lejos de las expectativas. Más de ciento ochenta representaciones y setenta mil espectadores no fueron suficientes para llegar a la meta que queríamos.

Para salir de la malaria, programé *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller en el Teatro Lola Membrives –que venía de una exitosa gira por el interior del país– durante ocho semanas que incluían las vacaciones de invierno, uno de los períodos más altos para el teatro porteño porque Buenos Aires se convierte en ciudad turística.

Mientras tanto, en el Teatro Apolo, había arrancado con una producción de otro clásico: Tennesse Williams y su famoso *Un tranvía llamado deseo*, con dirección de Daniel Veronese y un elenco que encabezaban Diego Peretti, Érica Rivas, Paola Barrientos y Guillermo Arengo. (7)

Por otro lado, con el foco puesto en autores americanos, había comprado los derechos de un mimado de la elite teatrera de Broadway: *El cuento de la mujer del alergista*. La adaptación iba a estar a cargo de la directora Alejandra Ciurlante, y sobre el escenario iban a estar Mirta Busnelli, Georgina Barbarrosa, Antonio Ugo, María José Gabin y Martin Slipak. Pese al gran elenco, creo que de las versiones locales de obras de Broadway que produje fue la que estuvo más lejos comparada con la puesta original. Era una

comedia de un humor muy sutil, y la adaptación no fue del todo lograda. Como sea, se le pueden buscar mil explicaciones y vueltas a las cosas cuando no salen bien. Pero lo cierto, lo que cuenta, es que me comí un fracaso importante en la boletería del Multiteatro.

Pero vamos de nuevo. En el Apolo, a principios de 2012, estrené una obra de la dramaturga Sara Ruhl, *En el cuarto de al lado*, también llamada en su versión original *Historias de un vibrador*, una producción de época bastante ambiciosas que me demandó horrores en escenografía y en el vestuario (a cargo de Javier Zanetti). Tenía como protagonistas a Gloria Carrá, Luciano Cáceres, Esteban Meloni, Vicky Almeida, Gipsy Bonafina, Érica Sposito y León Bara. Para mi gusto, era una obra fantástica. Pero estuvo lejos de las expectativas de convocatoria.

Y sí.

No la venía pegando.

A esa altura, empezaba a sentir que mi gusto personal tenía poco que ver con lo que se consumía en los circuitos comerciales de la calle Corrientes, y además mantenía esquemas caros de producción, en materia de cantidad de elenco, crew numerosa y gastos de marketing. La experiencia indicaba que obras como *Agosto* son excepciones, y de mi parte, no había tenido la lucidez de verlo. Así que, después de estas últimas metidas de gamba en cuanto a lo económico, sumado a lo que arrastraba de *Chicago*, me llamé a silencio. Me quedé tranquilito y empecé a mirar el exterior como meta para futuros emprendimientos.

Además, el tiempo pasa y me quedaba nada más que un año para terminar el contrato con T4F. Y, como si fuera poco, los Stones anunciaban que volvían a tocar en vivo para festejar los cincuenta años de su debut.

Me la dejaban picando.

1- El equipo se completaba con Josse Muñoz, Flavio Chinellato, Jorge Graña en la producción artística, Kocawa en marketing y Flavia Viscomi en diseño gráfico.

2- El elenco artístico se completaba con Débora Turza, Pablo Sultani, Omar

Lopardo, María Eugenia Fernández, Andrea Surdo, Ángel Hernández, Laura Conforte, Victoria Galoto, Agustina Male, Leonardo Tito, Agustina Maier y Jorgelina Maglio.

3- El line up de artistas locales se completaba con Dios los Cría, Bicicletas, Me Darás Mil Hijos, Hana, DJ Shadow, Dj Stuart, Nico Cota, Doris, Veta Madre, Fabián Couto y Bobby Flores.

4- El resto del elenco de la obra estaba conformado por el reparto de la serie: Thelma Fardin, Eva de Dominici, María Sol Berecoechea, Camila Outon, Camila Salazar, Nicole Luis, Vivian El Jaber, Martín Bossi, Marcela López Rey, Nicolás D'Agostino, Andrés Gil, Juan Manuel Guilera, Santiago Talledo, Brian Vainberg, Nicolás Zuviría, Nicolás Torcanowsky y Rodrigo Velilla.

5- En 2018, la actriz Thelma Fardin denunció a Juan Darthés por abuso sexual, ocurrido durante esa segunda gira de *Patito Feo*, en Nicaragua, cuando ella era menor de edad. La denuncia llevó a un proceso penal, que motivó la fuga del actor a Brasil, dado que le daba cobertura la falta de convenios internacionales para la extradición. Cuando tomé conocimiento de esto, a partir de la denuncia de Thelma, me puse a disposición de su abogada para la búsqueda de justicia. Algo fundamental ante semejante delito.

6- El reparto de *Chicago* se completaba con Matías Rivero, Oscar Lajad, Carlos Pérez Banega, Ángel Hernández, Pablo Juin, Alejandro Ibarra, Esteban Provenzano, Augusto Fraga, Nicolás Villalba, Mariana Jacazzio, Florencia Viterbo, Florencia Bordolini, Mara Moyano, Milagros Michael, Julia Montiliengo y Romina Cecchettini.

7- El elenco de *Un tranvía llamado deseo* se completaba con Paula Ituriza, Gonzalo Martínez, Martín Policastro, Guillermo Aragonés, Beatriz Dellacasa y Guido Botto Fiora.

Voy y vengo.

Que Europa, que Argentina y que el resto de Latinoamérica.

Que me va bien, que me va mal. Que me desarman y que después me acomodo. Lo de siempre. Disney y un nuevo proyecto con posible potencial en el mundo. Llamados, viajes, contratos y acuerdos. Ochenta funciones, 250 mil espectadores. Gente y ruido.

Y llega la piña, cuando menos me la espero. Y no es una piña cualquiera, de esas que muchas veces te da la vida como correctivo. No. Este golpe me deja KO.

Mi viejo está enfermo. Muy. ¿Seis meses de vida? Tal vez un poco más, no lo sé.

Lo que sí sé es que quiero parar. Necesito parar. Estar con él. Sí, tengo compromisos, arranco un tour importante en pocos días. Pero no lo dudo, ni un poco: la prioridad, mi tiempo, todo mi tiempo, ahora es con él, para despedirnos. Con plena conciencia de lo poco que le queda, vamos a tener los mejores diálogos que pueda recordar. Y, pese al dolor enorme, voy a disfrutar todo lo que pueda de este ser único que me tocó en suerte tener cerca en mi vida.

Lo quiero.

Y lo voy a extrañar. Siempre.

Capítulo 20

VIOLETTA, UN ÉXITO DESCOMUNAL – LA NOTICIA MÁS TRISTE – LOS STONES CUMPLEN 50 – BOCA, RIVER, GASES, Y UNA MANO DE "EL PANADERO" – "OLÉ, OLÉ, OLÉ" EN LA PLATA: UNA FIESTA COMO POCAS – EL BUE, UNA VEZ MÁS – VIOLETTA MEETS TINI

Mayo de 2012.

Disney estrenaba *Violetta* en su propio canal. Una serie al estilo de *Patito Feo*, pero mejor producida, y con una protagonista que ya se dejaba ver como una potencial estrella: Tini Stoessel.

Se trataba de una coproducción con Disney Europa, que le daba envergadura, y que contaba, además, con un elenco internacional que sumaba mucho: Jorge Blanco (México), Diego Domínguez y Alba Rico (España), Samuel Nascimento (Brasil), Lodovica Comello (Italia) y los argentinos Mercedes Llambre, Candelaria Molfese, Facundo Gambande y Nicolás Garnier. Previo al estreno, la gente de Disney, que tenía la intención de producir shows, me había invitado a ver los primeros capítulos. Me pareció un proyecto muy bien elaborado, y más allá de que intuía que tenía todo lo necesario para convertirse en un éxito televisivo, tenía varios hits potenciales en su música, algo que es fundamental para llevar un proyecto así al vivo.

Y, sí, ya sabemos: *Violetta* no solo fue un suceso en Latinoamérica, sino que también la pegó mucho en España e Italia.

Así que de inmediato decidimos armar para el año siguiente, 2013, una temporada de shows en la Argentina, resto de Sudamérica y Europa. Inicialmente, las empresas preseleccionadas para el emprendimiento de los shows por parte de Disney fueron

Ozono-MP (sus dueños eran mis amigos, Fernando Moya y Pablo Kohlhuber), que venía trabajando con Disney Argentina en algunos proyectos anteriores, y, por otro lado, mi productora DG. En lugar de competir, decidimos juntarnos en una sociedad (que duró poco por diferencias que teníamos en los enfoques de producción y artísticos). Así que decidimos que lo más saludable era compartir Argentina, que ellos se quedaran con Latinoamérica y yo con Europa.

En el viejo continente sabía que podía contar con el apoyo de Diego Lerner, que era el presidente de Disney EMEA (Europa, Midle East y África). Con él había negociado, como conté algunas páginas atrás, las franquicias de Disney Theatrical que arrancaron con *La Bella y la Bestia*. Su estima profesional estaba de mi parte por mis antecedentes. Lo sentía como un potencial aliado para mi desembarco europeo.

Y la rompió, claro.

El estreno en el Gran Rex no pudo haber sido más exitoso: ochenta y cuatro funciones, 250 mil espectadores. Nada más que en Buenos Aires. Sin embargo, y a pesar del éxito, tenía claro que si quería dar un salto de calidad con las exigencias del mercado europeo, había que hacer modificaciones sustanciales en el show. Así que me puse a trabajar de inmediato con el equipo creativo de Disney Latinoamérica y el director elegido que era Ariel Delmastro, junto con la empresa Sold Out, de mi amigo Fernando Zabala, líderes en producciones técnicas en Europa, y con quienes ya habíamos hecho anteriormente los tours de David Copperfield y *Lord of the Dance*. Como veía que lo que teníamos por delante con este proyecto era muy pero muy auspicioso, me pareció importante hacer una alianza con la empresa Planet Event, del grupo Prisa, para el primer tramo del tour español, maniobra que me minimizaba los riesgos económicos y me daba un plus de marketing para el desembarco de la franquicia en Europa. También Disney EMEA designó a una persona de su staff de theatrical, Martina Plesec. De entrada coincidimos con ella en el hecho de que, para tener el impacto que buscábamos, había que subir la vara del show

y llevarlo a los estándares europeos. Necesitábamos, sí o sí, una producción de nivel internacional.

***

Pero, mientras iba y venía con todos estos temas… La vida.

Le diagnosticaron a mi papá un cáncer terminal. No hace falta que recuerde, porque lo conté más de una vez en este libro, que mi viejo fue mi referente más importante, además de tener una relación única y entrañable. Frente a esta realidad tan dolorosa como inevitable, decidí que iba a pasar con él la mayor cantidad de tiempo posible. Entonces armé un equipo de confianza para delegar algunas responsabilidades del día a día.

***

El pilar fundamental en todo esto fue Flor Juri, una chica muy joven y talentosa, que tenía nada más que veintisiete años cuando la contraté para liderar el grupo.

A Flor la había conocido no hacía mucho, y en ella detectaba un potencial tremendo de crecimiento dentro de la empresa. Y no me equivocaba. De inmediato supo ponerse al frente con el cast artístico, para montar el equipo técnico –que era un mix de locales con internacionales– y armar la crew del tour con los responsables de Disney en Europa.

El comienzo de la gira europea estaba fijado para diciembre de 2013, cortábamos en las fiestas, y después encarábamos Francia e Italia, países en los que estaba el mercado potencial más importante en esos momentos, porque la serie era un éxito. Así que armé las valijas y hacia allá fui para definir productores. En Francia tenía las cosas un poco más fáciles, por una relación que venía de años con Pascal Bernardin –el propietario de Crazy Horse, el famoso burdel histórico parisino–, mientras que en Italia tenía dos opciones que quería chequear personalmente. Era y soy de los que apuestan al feeling con una persona en un diálogo personal. Y así fue que cuando me entrevisté con Adolfo Galli en Milán, tuve muy claro de

entrada que era el tipo de empresario, de raza, con el que me quería involucrar (la otra opción que era la oficina local de Live Nation). También visité las oficinas locales de Disney en cada país del tour para coordinar un trabajo conjunto.

Francia era la plaza más difícil, porque, si bien como dije antes, la serie estaba entrando fuerte, todavía no estaba tan consolidada como en Italia. Así que, previa aprobación de Disney, resolví que iba a invertir sabiendo que tal vez perdería, pero también con el norte puesto en que el mercado francés era un potencial a conquistar. Por eso, para los primeros shows, decidimos desembarcar con la enorme estructura de producción que teníamos montada para arenas y grandes estadios en el teatro Gran Rex de París.

Ese primer tour europeo, de diciembre de 2013 a febrero de 2014, con los tres países en los que se desarrolló la gira –veintidós shows en España, ocho en París y treinta y dos en Italia–, fue la gira más taquillera de toda Europa. Estaba claro que los cambios que había metido en el show, nuevo diseño de vestuario (diseñado por Gabriela Pietranera) y un par de ajustes en la dinámica, fueron el salto de calidad que se necesitaba para entrar con el pie derecho en Europa. De inmediato se instaló que era un show de muy buen nivel, y esto hizo que en los demás países en los que todavía no se emitía la serie se interesaran, y a su vez eso retroalimentaba el negocio de los shows.

También se rompió una de las variables más difíciles, que era la del idioma. En cada país en el que realizaba el espectáculo utilizábamos un host local que traducía los textos de los guiones. Pero las canciones eran en español. Eso sí. Y me acuerdo cómo me emocioné, como me impactó cuando vi que en París –lugar conservador con la lengua si los hay–, el teatro completo se puso a cantar en español.

Sí, podía ver que habíamos cumplido con el objetivo, incluso, me atrevería a decir que lo superamos.

De hecho, cuando fui al ILMC de Londres –la conferencia mundial de la industria de los shows en vivo–, percibía que estaba

con uno de los productos más importantes de Europa entre las manos por la cantidad de solicitudes de entrevistas que tenía. Estaba acostumbrado a que mis viajes a ese tipo de eventos tenían más que ver con negociar contrataciones. Pero esta vez era distinto.

***

Para celebrar los cincuenta años de su debut, en diciembre del 2012 los Stones dieron sus míticos conciertos en Londres y Nueva York.

Desde lo artístico, fueron óptimos. Los produjo Richard Branson, el millonario dueño de la corporación Virgin, asociado con un promotor australiano llamado Paul Denty. También fue sorprendente cómo reaccionaron los fans de los Stones a esta reunión: pagaron tickets que tenían un precio promedio de mil dólares, lo que les llevó a creer que se podían mantener esos valores para un tour en los Estados Unidos y varias ciudades más. Error.

Como yo quería concretar una nueva visita de la banda a la Argentina, por instrucciones de Joyce Smyth –mánager y abogada originalmente de Jagger, pero que había tomado las riendas del grupo–, inicié las negociaciones con la empresa australiana que no pudo conseguir el inversionista para el tour americano cuando Richard Branson, el dueño de Virgin, decidió bajarse de la historia. Se ve que al tipo le divertía nada más que lo exótico de la reunión por el 50° aniversario, y hasta ahí llegó.

Y ahí fue que apareció AEG, Anschutz Entertainment Group, una empresa dedicada a la organización de espectáculos con sede en Los Ángeles, fundada por Philip Anschutz. Monstruos de la industria del entretenimiento, primera A. Ellos controlaban las arenas para el tour, porque por esa época los Stones no querían hacer más estadios outdoors. Así que, mirar para Sudamérica era una utopía, un proyecto inviable por falta de locaciones.

Pero, pasó algo fantástico que nos abrió la puerta.

Como cierre del tour, a la banda se le ocurrió que quería hacer un show en el mítico festival de Glastonbury, en Inglaterra, y dos shows más en el ciclo que anualmente se celebra en el Hyde Park de Londres. Tremendos shows. Un delirio. Y se sintieron tan pero tan

bien, que empezaron a barajar de nuevo la posibilidad de los estadios.

Es impresionante: los Stones siempre chequean con experiencias propias cada paso que van a dar a futuro. Por eso, cada vez que cierran un tour, ellos mismos hacen un balance para saber si se cumplieron o no sus expectativas. Eso les mantiene vivos no solo las ganas de girar, sino también el respeto por su propia historia y saber que se someterán a las exigencias de una gira nada más que si vale la pena.

Vuelvo. En paralelo, la economía Argentina se empezaba a caer –sí, una vez más, y no sé cuántas veces debo haber repetido esta frase a lo largo de todo este libro–. Así que mi foco absoluto estaba puesto en *Violetta* y en el desarrollo de cada plaza potencial de Europa, sabiendo que, como se estaba grabando la tercera temporada al mismo tiempo que se emitía la segunda, seguro no habría gira hasta 2015.

Mientras tanto, en mi radar no dejaba de monitorear a los Stones, que ese 2014 estaban por demás activos con su tour "On Fire", dividido en tres tramos: Asia, Europa y Oceanía. Y a cada una de esas paradas viajaba, en el intento de que Latinoamérica fuera destino en 2015.

Las negociaciones las llevaba con los responsables del área de Concert West, de AEG. La idea era ir a ciudades donde nunca antes habían tocado, como Bogotá, Lima y Montevideo.

***

La espera de un año a lo largo de 2014 para la nueva gira de *Violetta* valió la pena. Pudimos poner todo a punto trabajando con la gente de Disney. El tour arrancó el 3 de enero de 2015 en Madrid y terminó en Lodz, Polonia, el 29 de mayo. Una vez más, fue la gira más taquillera de ese invierno europeo: doce shows en España, seis en Portugal, dieciséis en Italia, treinta y cuatro en Francia, dos en Holanda, seis en Bélgica, tres en Suiza y dos en Múnich. Un total de

ochenta y dos shows de arenas, un suceso sin precedentes para un contenido latinoamericano.

El show era una producción impresionante que habíamos montado en España con la gente de Sold Out, que incluía un diseño de escenario con una cantidad de dispositivos y efectos que excedían, por mucho, lo que, habitualmente se destinaba al público preadolescente e infantil, que, en general, consume shows bastante pobretones de producción. Lo que sucedía con este tour era una locura.

Eran ocho micros sleepers con camas, como existe en Europa, y ocho camiones para desplazar la crew, el cast y la producción. Éramos un total de ciento sesenta personas en gira, donde solo en el escenario, aparte de los nueve miembros del cast, aparecían bailarines y una banda de músicos de acompañamiento. (1) El productor ejecutivo del tour, que había hecho también el booking, era Rafa Giménez, de Sold Out, que junto al productor técnico y socio de su empresa, Alberto Bravo, y a mi jefe de producción que venía de la Argentina, Esteban Glascher, armaban un team terrible. Eso fue lo que nos permitió dar el salto de calidad que necesitábamos, para llevar la cosa a un nivel internacional y entrar en Europa como correspondía, a la altura de las expectativas, enormes, que habíamos generado. (2)

Lo que generamos fue un verdadero fenómeno. Nuestro equipo de marketing, de gira junto con el de Disney, subía imágenes para las redes después de cada show para mostrar la magnitud de lo que estábamos haciendo. Y eso provocaba que, por ejemplo, en plazas como Lisboa tuviéramos que hacer dos *meet & greet* por una delegación de público que había viajado en un chárter de Angola (África), donde la serie se emitía en portugués. Cada *meet & greet* se vendían a 300 euros por persona, adicional a la entrada.

Se agotaban en nada.

Pude afrontar también esas giras aprendiendo a convivir con el dolor de la herida por la pérdida de mi viejo, pero al viajar en el tour con mi mujer, Andrea, mi hija, Ani, y mis sobrinas Sofi, Lola y Simo, tenía un sostén de amor que me ayudó muchísimo a transitar

ese momento.

Y vuelvo a los Stones.

Avanzadas las negociaciones para su nueva visita a Sudamérica, con la banda y sus productores se me había planteado una diferencia importante: querían tocar en River. Sí, y un poco lógico sonaba, porque era el mismo estadio en el que se habían presentado para los tres tours anteriores. Por mi parte, les insistía con que las cosas en el país habían cambiado, y mucho. Los barras bravas del club habían adquirido mucho poder en los últimos años, y la calle iba a ser territorio de batallas campales. Yo no podía garantizar, de ninguna manera, la seguridad, un tema vital en los tours de los Stones por el fanatismo que despiertan siempre en la Argentina. El lugar para actuar era el Estadio Único de La Plata. Y a todo esto, se me sumaba que otros promotores locales, de manera irresponsable, decían que ellos sí podían producir los shows en River.

A la banda le resultaba difícil de entender cómo, un grupo de hinchas, había tomado tanto poder en tan pocos años.

Hasta que…

Hasta que ocurrió algo que iba a cambiar la historia.

Muchos, la mayoría, se acordarán de lo que voy a contar. Pero para los que no, seré breve. El 14 de mayo de 2015, en el medio de un partido entre Boca y River en la cancha de Boca por la Copa Libertadores, desde la tribuna local les tiraron gas pimienta a los jugadores de River cuando salían a jugar el segundo tiempo del clásico. El partido se suspendió de inmediato, y durante casi dos horas los jugadores de River no pudieron salir del campo para ir a los vestuarios porque les seguían revoleando cosas desde la tribuna. ¿Y la policía? Como si nada.

Por esos días yo andaba en Buenos Aires, me había hecho una escapada para festejar mi cumpleaños. Así que, en cuanto vi ese show dantesco, entendí de inmediato que tenía la prueba i-rre-fu-ta-ble para demostrar lo inviables que se habían convertidos los estadios de fútbol para los shows.

Unos días después, encontraron al responsable de la agresión. Había sido un barra al que apodaban “el panadero”. Así fue que con

el responsable de la oficina de Argentina y Latinoamericana de mi empresa empezamos a llamar a la nueva gira de los Stones la "Baker Stone Tour" (chistes que se suelen hacer para descomprimir un poco la situación).

Sin demoras, preparé todo: pruebas de videos y notas de prensa para enviar a Los Ángeles, en donde está la sede de AEG, y de inmediato organicé mi viaje a California, tenían que entender que no había otra opción de *venue* en Argentina para el tour. Y lo entendieron.

Una vez confirmado el Estadio Único, arrancaba la negociación económica. Otro parto: las restricciones que existían en la Argentina para pagos al exterior requerían de una aprobación especial del Banco Central de la Nación.

Vuelvo a *Violetta*.

Mientras tanto, el segundo tramo del tour europeo arrancaba en Varsovia, en un estadio para cuarenta mil personas. La cosa seguía después por el este europeo en Budapest, Bucarest, once shows en Alemania y otros once en Francia, para finalizar el recorrido en Niza.

Y vuelvo con los Stones.

En el medio de ese tour europeo, hice varias escapadas a Londres para cerrar la parte económica del tour de los Stones.

Ya nos habían dicho que se iba llamar "Olé, Olé, Olé".

Ok, acordamos con la gente de AEG que íbamos con los Stones a La Plata. Ahora, el tema es que el Estadio Único tiene una capacidad bastante menor que el de River, ergo, menos potencial de recaudación. Pequeño detalle.

***

Me parece que ya lo conté antes, pero por las dudas vuelvo. Los Rolling Stones trabajan por cachet conformado por un mínimo garantido, al que se le suma un porcentaje –importante– sobre las utilidades del negocio. Y el temita de la capacidad hacía que esto mermara de manera considerable. Estaba claro que todo este quilombo no se podía trasladar a un aumento del precio de las

entradas, y también sabíamos que las características del público argentino de los Stones hacía imposible crear un sector VIP frente al escenario, como sí ocurre en otros países, o con otros artistas en la Argentina.

Un lío.

Y además, por ese entonces, como comenté antes, el gobierno nacional había impuesto restricciones para el giro de divisas al exterior. Así que tuve que reunirme con las autoridades, incluido el presidente del Banco Central, responsable de girar las remesas al exterior según la ley. Les presenté mi propuesta de hacer cinco shows con la certeza de que serían sold out pero, dado el cachet estipulado con la banda, por los montos establecidos solo podía hacer tres conciertos. Alejandro Vanolli, presidente del banco, fue claro: no más de tres shows, y, por la escasez de dólares, pagos diarios y parciales. Un bardo.

Con todo esto a cuestas, la negociación con la banda se hizo bastante más dura. Y era lógico. Ellos sabían que a diez años de su última presentación en el país, la demanda de entradas iba a ser una locura.

Así, que ni lento ni perezoso, por todo este lío de las divisas, y además para supervisar temas de logística y conocer el estadio de La Plata, se vino de raje a la Argentina Paul Gongaware (recuerden, CEO de la división Concert West de AEG). El tipo también se reunió con las autoridades del Banco Central y entendió que la cantidad de shows que se podían hacer era inamovible.

Así que no nos quedó otra más que subir más las garantías económicas de algunas de las otras ciudades del tour, como Montevideo y Lima.

Perdón, pero cuento todo esto porque me parece importante –e interesante, claro– mostrar lo complicado, lo complejo que es trabajar con artistas internacionales en contextos económicos tan inestables como el de nuestro país. Eso.

Vuelvo. Concierto en La Plata, y nada más que tres fechas, era lo que teníamos.

Así que había que encarar una competencia bastante agresiva con otras empresas, que lo único que hacían era embarrar la cancha con ofertas disparatadas. Viendo cómo venía la cosa, me pareció apropiado hacer una alianza con T4F, que estaba produciendo los shows de la banda en Brasil. Además, con ellos tenía una muy buena relación, más que nada con Fernando Moya –que había asumido el manejo de producción de la filial local– y con Fernando Bolan. Sumado a esto, estaba la estructura que aportaban en el área económica y financiera manejada por el responsable de la oficina local, Felipe Viñas. Así que ahí fuimos, nos asociamos. El resto del equipo se componía por profesionales y colegas que ya habían trabajado conmigo, los conocía a casi todos, y eso me permitía que mi staff local quedara enfocado en los tours europeos de las franquicias de Disney, salvo Augusto Tapia e Ivanna De Benito que manejaban la oficina de Buenos Aires. (3)

Con el paquete cerrado, anunciamos los shows y arrancamos con la venta de entradas.

La demanda fue extraordinaria.

No había dudas de que los Stones estaban más vigentes que nunca en el mercado local, y lo mismo sucedió en cada una de las ciudades del tour “Olé, Olé, Olé”. Así que listo: garantizadas las ventas, había que centrarse en la seguridad y la logística de la gira.

Un detalle de color. Ya se había corrido la bola en el mundo de que ver a los Stones cara a cara con su público argentino era una experiencia de un fervor y de una adrenalina pocas veces vista, se sumaron muchísimos promotores extranjeros de Europa y de Estados Unidos. No se la querían perder ni un poco, querían sentir en carne propia de qué se trataba la locura de los Stones en la Argentina. Obvio: no la podían creer. Incluso para la banda, que aunque ya sabía cómo era la cosa, no se pudo contener con lo que pasaba y se entregó como pocas veces. Muestra de lo que digo, fue la histórica corrida sobre el cierre del show de casi cincuenta metros en la pasarela central del escenario que se mandó Jagger en los bises. Casi me mata de un infarto, se llegaba a desgarrar y ahí mismo se terminaba la gira.

El estadio explotaba

La gente explotaba.

La banda explotaba.

Los shows en La Plata fueron fiestas como pocas veces vi. Y la dimensión del estadio hizo que el público tuviera la oportunidad de vivirlo de manera única.

La gira continuó en Lima y después en Montevideo, ciudades en donde los Stones nunca habían tocado, y en las que, detalle no menor, se podía tomar alcohol en los estadios. Todo dicho: otras dos fiestas de aquellas, no hay mejor plus para un show que algunas copas encima. Y es que, en general, en casi todo el mundo, no hay restricciones para el consumo de alcohol, salvo en la Argentina, algo que tira para atrás parte del negocio.

Parte del tour incluía el paso de la banda por La Habana, se lo habían tomado como uno de esos tantos desafíos que suelen seducirlos. Pero la recepción estuvo lejos de lo que esperaban. Y algo similar ya les había pasado en China, en 2006, en un tour anterior. Me parece que ese feedback tiene que ver con que si no viviste y creciste con la historia de la banda, hay algo que nunca te va a tocar. Cada una de sus canciones, cada uno de sus discos, funcionan como una especie de soundtrack de nuestra vida, y si eso no está, la experiencia no es completa.

***

Y mientras tanto, Tini Stoessel.

Tini encaraba el arranque de su carrera solista con un disco y una película: *Tini: el gran cambio de Violetta*. Terrible desafío el que encaraba, ese salto, de ser una artista preadolescente a buscar un público más adulto, suele ser bastante traumático. Y este caso no fue una excepción.

Ambos proyectos estuvieron lejos de las expectativas, y eso complicaba los planes para el tour del año siguiente. Sin embargo, la historia de la música está llena de este tipo de transiciones traumáticas: Miley Cyrus dejando atrás a Hana Montana, o los casos de Demi Lovato y Selena Gómez, solo por mencionar algunas.

***

Cuando levanté la vista, el Lollapalooza estaba desembarcando en Sudamérica con tours que incluían Chile, Brasil y Argentina.

Así que en paralelo a todo lo que veníamos haciendo, decidimos que habías que salir al cruce de nuevo con el viejo y querido BUE.

Una vez más, sentí lo difícil que se nos hacía bookear artistas, de mi parte competía nada más que con una sola plaza (Buenos Aires), contra los tres mercados que tenía el Lollapalooza. Sin embargo, logramos armar una muy buena grilla para el 14 y 15 de octubre de 2016 en el predio Tecnópolis de Vicente López: Iggy Pop, The Libertines, Wilco, Toots & The Mytals, Pet Shop Boys y The Flaming Lips como cabezas de cartel. (4)

Distinto a otras ediciones, este festival lo hicimos prohibido para menores de 18 años. Así que pudimos poner a la cerveza Heineken como main sponsor y de paso vender cerveza. También era la primera vez que encaraba un festival sin tener una radio propia, y con eso, se sintió un poco el bajón en términos de promoción. Si bien, la dinámica de difusión había mutado a la utilización de las redes, la presencia de una radio como Kabul, además de difundir ese target de artistas, podría haber generado una influencia en otros medios que también hacían que la cosa se amplificara.

¿Balance? Aunque con un muy buen nivel artístico y de producción, fue un fuerte quebranto económico para la empresa. Y debo hacerme cargo de un error: pensaba que el público iba a tener algo más presente el BUE como marca, que estaba más instalado. Pero, no fue tan así.

***

En 2017, con los resultados previos al tour –que estuvieron muy por debajo de lo proyectado–, con el lanzamiento de Tini encaramos la programación de una nueva gira. Afortunadamente, en Alemania la tercera temporada de la serie *Violetta* se había transmitido un año más tarde, y Disney Channel la seguía emitiendo; eso posibilitaba tener una nueva gira en ese país. Para la producción artística

decidimos dar un salto de calidad con la convocatoria de Chucky Klapow como director del show, a quien conocía por ser la mano derecha de Kenny Ortega, el histórico coreógrafo de los shows de Michael Jackson. Por otro lado, en el plano musical, la dirección de la banda era de Didi Gutman, líder y compositor del grupo Brazilian Girl. Con esa base se encaró el "Got me Started Tour", que arrancó en Madrid en marzo y finalizó en Frankfurt, en mayo, en donde logró remontar –en cierta medida– los errores del lanzamiento de Tini como solista, con un muy buen show que incorporaba varias canciones del repertorio de *Violetta*, fundamentales para poder cumplir con los compromisos en Alemania. Y que también le daba algo de contenido artístico al pobre nivel de repercusión que había tenido con su película y su primer disco solista.

Además, nos permitía solventar, en parte, los altos costos de producción del tour. Algo para nada menor.

1- El elenco de bailarines de *Violetta* estaba compuesto por Rafael Maia Muniz, Lucas Noacco, Leonel Vasone, Mauricio Trech, Diego Ramella, Nano Novello, Michele Wiernik, Macarena Fuentes, Florencia Ortega, Mayra Machado Rada, mientras que la banda estaba integrada por Francisco Cia, Peter Akselrad, Laura Corazzina, Luis Burgio y Gustavo Comello.

2- La producción del tour de *Violetta* se completaba con la asistencia de Sergio Muñoz, Carla Armogida, más los tour mánagers Agustina Cavia, Gemma Segarra y Eva Gonzalo, y los talent mánagers Cecilia Tiscornia, Agus Pronzato y Matteo Grenci.

3- El equipo estaba compuesto por Juan Py Novalez y mi hermano Horacio en seguridad, Julián Fernández Graso en logística, Natasha Tieffenberg y Debora Filcs en prensa, mi administración manejada por Gregorio Garfinkel y Fabio Brondolo, mi secretaria de ese entonces Rocío Zurbano y Nicolás Raffaelle en la parte tecnológica. Por parte de T4F, se sumaban Magali Fischtein en logística de los artistas y Dominique Fevre de *promoter rep*, cargo que había desempeñado con eficiencia los años que estuve fuera de la producción en Argentina, más un equipo de marketing que comandaba Barbara Thumann, y el Oso Pagez a cargo de los negocios secundarios, como sectores VIP, gastronómico y merchandising.

4- El line up del Festival BUE se completaba con Capital Cities, Peaches,

John Grant, Bomba Estéreo, Mala Rodríguez, Él Mató a un Policía Motorizado, Miss Bolivia, Lo Pibitos, Coronados de Gloria, Sonido Tupinamba, King Coya, Ava Rocha, Villa Diamante, Nelumbo, Morbo y Mambo, Juana Molina, Empress Off, Mi Amigo Invisible, Coral Casino, Francisca y Los Exploradores, El Estrellero, Vicky Mourette, Coiffeur, Tremor, Chancha Via Circuito, Yatains, Tremor y Barco.

Ahora, ¿qué pasa si perdemos?

Te encargo el humor del público. Pero ya estoy jugado. No me queda otra. Tengo a la gente metida en el estadio viendo el partido por las pantallas gigantes del escenario. ¿Quién carajos se iba a imaginar que a esta altura de las eliminatorias para ir a Rusia no íbamos a estar clasificados?

Gol de Ecuador. No te la puedo creer, arrancamos para atrás, la puta madre. No vuela una mosca. Es mucho, es demasiado. No doy más del cagazo, ¿qué hago con este show si quedamos afuera? No me lo banco solo, me voy a ver el partido a la oficina de Matías Sejem , el administrador del estadio. Uf, Argentina empata, por cábala me quedo, de acá no me saca nadie.

Dos a uno. Vamos, carajo. Tercer gol de Messi, y ahora sí, bajo para ver cómo viene todo.

Y el estadio es un delirio.

La Plata es un griterío.

Una locura absoluta. A punto tal de que Bono, con la mejor onda, como siempre, pide que levanten el tema de los Waterboys que suena habitualmente antes de arrancar los shows de este tour porque quiere salir ya mismo a tocar. Eso arenga todavía más al público que está eufórico en el campo, y que explota cuando se escucha en todo el estadio la batería de Larry Mullen Jr. en “Sunday Bloody Sunday”. Todos quieren que el clima de esa noche única no afloje nunca.

Y entonces la cosa arranca.

Y es una fiesta.

Y yo, una vez más, casi muero de un infarto.

Capítulo 21

UNA NUEVA: LA APUESTA POR LAS MUESTRAS – U2 EN LA PLATA – OTRO BUE Y LOS GORILLAZ PASADOS POR AGUA – SOY LUNA – DEPECHE MODE: EL LADO B DE UN PRODUCTOR QUE NO SE CALLA NADA – ROGER WATERS DEVALUADO – Y VAMOS LLEGANDO A LOS BISES

Y fue así que le llegó el turno a algo distinto en mi carrera.

Ok, desarrollo.

Mientras seguía adelante con el tour de Tini en Europa, y empezaba a ver con buenos ojos la nueva gira de U2 por Sudamérica, decidí incursionar con mi empresa en el mundo de las exhibiciones. Algo que, de todas maneras, no era tan nuevo para mí, porque ya había producido *Bodies*, una muestra que venía de China que exhibía distintas partes del cuerpo humano. Ya la habíamos presentado en España con Sold Out, mi empresa socia, que tenía bastante experiencia en el rubro.

La muestra tenía un rigor científico impresionante. Eran veinte cuerpos y más de doscientos órganos de distintas partes del cuerpo humano (me acuerdo de piezas realmente impactantes).

También por esa época, el Victoria & Albert Museum de Londres ponía exhibiciones que estaban curadas de manera maravillosa, y que, obvio, venían con una suerte de "certificado de calidad" implícito. En marzo de 2013 habían presentado *Bowie is*, a la que tuve posibilidades de ir como público. Era, sencillamente, fascinante. Una forma increíble de entrar al mundo de David Bowie.

Sin dudarlo un segundo, mi empresa inició gestiones para obtener los derechos de la muestra para España y la Argentina. En España pude presentarla en 2017 en el Museu Del Disseny, en Barcelona. La muestra era una interacción de música, trajes, videos, y data muy pocas veces vista de Bowie, tanto como músico, como también en su faceta de actor (y pido permiso, pero, para mí, su punto más alto en esto es *Laberinto*, que supe disfrutar con mis dos hijos en sus respectivas infancias). Ni qué decir que la muestra funcionó muy bien, la única pena era que Bowie había fallecido justo el año anterior. Lamentablemente, la opción de presentarla en la Argentina fracasó por "gestiones frustrantes" que tuve que llevar adelante con el área de cultura de la Ciudad de Buenos Aires.

Mientras escribo esto, no puedo dejar de pensar en cómo, por esos años, tal vez sin darme cuenta se estaba generando el germen de algo que con el correr de los años se iba a afianzar cada vez más en mi carrera: la difusión masiva de expresiones artísticas desde otra perspectiva, a través de este tipo de emprendimientos. Amplificar las muestras, hacerlas accesibles a un público lo más grande posible que no circula de manera habitual por los museos.

***

Y una vez más, salí a la caza de U2.

Sí, los irlandeses arrancaban en mayo, en Vancouver, la gira con la que celebraban los treinta años del lanzamiento de *The Joshua Tree*, su disco más exitoso.

Si bien, siempre había producido a la banda de Bono –salvo en el período de *no compit* que tuve con T4F–, sabía que esta vez no la iba a tener para nada fácil: Live Nation manejaba su producción mundial con representación también en Sudamérica. Así que cuando me confirmaron las fechas, la alegría fue doble. Pero…

Pero la visita de la banda coincidía con los partidos clasificatorios de la Selección para Rusia 2018. De todas maneras, como uno de los shows caía en la última fecha de la ronda, yo daba por descontado que a esa altura la Argentina ya estaría clasificada.

Y no fue así.

Esa última fecha –decisiva para el equipo– se jugaba en Ecuador el mismo día que se había programado el segundo show. Como las localidades se habían vendido con bastante anticipación, gran parte del público que las había adquirido pedía cambiarlas para la otra fecha, que ya estaba agotada. Así es que fui derechito al hotel Faena, en donde la banda se hospedaba, para plantearle la situación al productor mundial del tour, Arthur Fogel. Le propuse utilizar las pantallas del escenario (sí, las mismas del show) para transmitir el partido, que se jugaba un poco antes. De entrada, no podía creer lo que le estaba proponiendo, obvio. Pero cuando la pensó un poco más lo entendió. Ahora, ¿qué pasaba si la Argentina perdía? Ese era otro tema, te encargo el humor del público si la Selección no clasificaba. Estaba jugado.

Y una vez más, la jugada me había salido bien (más allá de que casi me muero de un infarto mientras íbamos perdiendo, obvio).

Poco después, en el mismo Estadio de La Plata, se venía el show de Bruno Mars. Contratarlo fue otro terrible desafío. Le ganamos la competencia a Live Nation, que había producido su tour en el hemisferio norte, porque el departamento comercial de la empresa que manejaba Sebastián Pietranera había conseguido un muy buen sponsoreo, y eso nos permitió hacer una oferta más agresiva en términos económicos. Además, con el agente de su boureau, William Morris, tenía una buena relación porque habíamos producido juntos el tour de Peter Gabriel por Sudamérica en los 90.

Todo vuelve, sí.

Y otra fiesta, la de Bruno Mars en La Plata: fue otro gran concierto.

***

Para terminar 2017, programamos un segundo Festival BUE. Y otra vez, la apuesta fue con headliners bien fuertes.

Una de las lecciones que me había dejado la edición del año anterior era que había que sostener el festival con nombres que convocaran, y no apelar tanto a la mística de lo que había sido. Así que, junto con Flor Juri, desde la oficina de DG de España,

apuntamos todos los cañones para contratar a Gorillaz, la banda con la que Damon Albarn nunca había venido a Sudamérica (sí lo había hecho con Blur, y también como solista).

Una vez más comprobé que estaba en un universo mucho más competitivo, mis principales rivales eran los productores mundiales del Lollapalooza y una empresa de Austin llamada C3, que además había vendido una participación a Live Nation y también eran socios de William Morris. Así y todo, conseguí el booking pagando un cachet demasiado alto. Pero también entendía que con Gorillaz el departamento comercial iba a poder tener argumentos más fuertes con los sponsors. El line up se completó con Arcade Fire, Major Lazer y Mark Ronson & Kevin Parker –que se habían unido para hacer un set especial para un nuevo proyecto discográfico–. Además, y también como parte de la estrategia, buscamos armar una segunda línea también sólida, en la que se destacaban Thievery Corporation, Vince Staples y Baxter Dury, obvio, entre otros muchos artistas locales e internacionales. (1)

Si bien, como productor del festival buscaba que el concepto del evento se sostuviera como totalidad, me refiero, más que nada a la programación entera entendida casi como si se tratara de la curaduría de una muestra, la crisis económica –que ya asomaba en el gobierno de Mauricio Macri– hacía que el público tuviera que elegir por uno de los dos días.

La segunda jornada, con Gorillaz, era la favorita.

El día arrancó con un pronóstico de tormentas sobre la noche. Así que me fui temprano para Tecnópolis para hablar con los equipos técnicos, de logística y seguridad. Teníamos que tratar de acomodar las cosas según cómo viniera el clima, en la medida de lo posible, obvio. Una de las opciones era alterar el orden del cierre en el escenario principal, armar un enroque entre Gorillaz y Major Lazer. Por suerte, tenían el mismo production mánager, así que el cambio no fue tan difícil. El tema es que, según el informe que nos mandaba el satélite que habíamos contratado para seguir la cosa de manera más directa, la tormenta se iba adelantando. La única buena que nos tiraba, era que el epicentro no iba a pasar por Vicente

López. Así y todo, por las redes difundimos los cambios de los horarios de las actuaciones para que el público pudiera ir antes al festival.

En fin. Que la jornada transcurría con un ojo en los escenarios y otro en el informe meteorológico. En principio, se especulaba con que la tormenta iba a llegar sobre el final de Major Lazer, que cerraba el escenario principal. Después la cosa no era tan complicada porque teníamos el resto de la programación en los predios indoors del complejo.

Gorillaz arrancó con cuarenta mil personas bailando en la pista central. Una locura. Fue, definitivamente, uno de los mejores espectáculos que pude llevar adelante en mi historia de productor en la Argentina. La gente disfrutaba, feliz, entregada al show fabuloso que estaban dando Damon Albarn y los suyos. Pero, yo no podía dejar de mirar cómo el cielo se ponía cada vez más oscuro. Cuando volví a mi oficina me encontré con algo que no hubiese querido ver nunca, un informe climático terrorífico que señalaba que había cambiado el viento: el epicentro de la tormenta, de carácter tropical, iba derechito a Tecnópolis.

De raje empezamos a trabajar con todo el staff de seguridad y logística en un plan de evacuación, es sabido que las multitudes atraen los rayos en las tormentas eléctricas. Y todo esto sabiendo que nadie se iba querer mover porque la estaban pasando bomba. Fueron momentos de mucha angustia, porque veía que la que se venía era jodida de verdad, y como si todo esto fuera poco, además lo tenía a Diplo, el líder de Major Lazer, recaliente porque veía que su show no iba a ser en el escenario principal y no quería saber nada con hacerlo en un escenario secundario indoor.

Y llegó el vendaval.

Ni bien terminó el show de Gorillaz, los rayos y el viento vinieron con todo. Perdimos el wifi y, al toque, las comunicaciones por handies. Una pesadilla, así de simple. Así y todo, mientras la tormenta que se había desatado mostraba toda su furia, pudimos actuar bastante rápido y organizados en la desconcentración del público. Y para evitar que la aglomeración masiva de gente se

convierta en el centro de atracción de las descargas eléctricas en este tipo de tormentas, evacuamos lo más rápido posible y eso fue fundamental para evitar alguna desgracia.

Cuando pasó lo peor, y logramos que la gente no estuviera tan expuesta a cielo abierto, intenté convencer a Diplo de que volviera a tocar para el público que quedaba en el predio indoors. Pero el tipo estaba tan enojado que no paraba de mandar mensajes por sus redes, furioso por lo que había pasado.

***

Empapado por la lluvia.

En la oficina que tenía montada en Tecnópolis.

No podía dejar de pensar en que la enorme suerte que, en general, había tenido con el clima en mis cuarenta años de historia como productor se había dado vuelta en dos horas. Me había cobrado una factura pendiente.

Y también entendí que mi militancia en organizaciones como Greenpeace no era al pedo. Una tormenta tropical tan pero tan agresiva como la que acababa de ver en el medio de Buenos Aires era algo inédito. Nunca me había pasado. Una muestra más que clara de que el cambio climático no era ningún verso.

Nos estamos llevando puesto el planeta.

***

Después del agitado –y pasado por agua– fin de año de 2017, viajé a España porque arrancaba el tour de mi nueva franquicia de Disney: *Soy Luna*.

Más allá de las expectativas que había, las ventas previas no replicaban para nada lo que habían sido las giras anteriores de *Violetta*. Y un poco me la veía venir, porque cuando estuve en el show de su presentación en Buenos Aires, a mediados de 2017 en la arena de Tecnópolis, tuve claro que de ninguna manera estábamos frente a la potencialidad de un “producto” como el anterior. Los aciertos del show eran claramente una repetición de lo mejor de

Violetta, y eso era una consecuencia lógica de trabajar con los mismos equipos creativos sin que contaran con el tiempo necesario de descanso, condición necesaria, sí o sí, para generar cosas nuevas. Algo parecido se da cuando un artista pop o de rock hace un primer álbum con el que la rompe toda y le permite girar y hacer promoción, y que de golpe, por el apuro, hace un segundo disco armado con descartes del primero, y en los tours se lo emparcha como se puede. Son cosas que se notan, y no solo no suman: van para atrás.

Fenómenos como el de *Violetta* se dan una vez cada tanto, y me había tocado en suerte haberlo producido con la troupe que lideraba Tini.

Para *Soy Luna,* Disney Latinoamérica había puesto fuerte el foco en el mercado mexicano, el más importante de habla hispana, así que el hecho de que su protagonista fuera, precisamente, mexicana, le daba un plus. Pero no era un territorio que le correspondiera a mi productora, porque en la división de países que habíamos hecho con Ozono se trataba de una plaza que les quedaba a ellos. Si no se compara con el éxito, insisto, inusual, que fue *Violetta* en Europa, se puede decir que *Soy Luna* funcionó muy bien: giró por nueve países, haciendo arenas en treinta y siete ciudades, cuarenta y nueve shows en el lapso de cuatro meses.

Algo que me parece que jugó en contra de *Soy Luna* fue la tendencia, cada vez más notoria, de que el público preadolescente (e infantil) al que se buscaba seducir fue el primero en modificar su consumo de la TV por cable –por donde se emite la señal de Disney–. Los más jóvenes fueron los primeros en migrar hacia nuevas plataformas. Algo que le daba otro marco a su distribución y a su exhibición. Y una muestra de lo que sostengo, es el éxito que tenían los integrantes del elenco en sus propias redes. Poco a poco se fue modificando la manera de consumir productos culturales, y ese factor impactó de manera directa en el éxito que pasó a tener YouTube en sus reproducciones (no hace falta que diga que este cambio llegó para quedarse y cambiar por completo las reglas del juego en la dinámica de los medios, ¿no?).

A mitad del tour de *Soy Luna* regresé a Buenos Aires para ocuparme del show de Depeche Mode en La Plata. Ese evento se transformó en una de las instancias más traumáticas de mi vida empresarial, donde la pasé realmente mal.

***

La venta del show –que se había iniciado a mediados de 2017– era fantástica, y no hacía más que confirmar la convocatoria, enorme, que tenía la banda en el país. Como mi empresa era la que había producido su primer tour en Sudamérica en el 94, ¿se acuerdan?, su mánager, Baron Kessler, me ofrecía la opción de producir el concierto, pese a que en su gira mundial lo hacía Live Nation.

Y fui muy iluso.

Fue terriblemente ingenuo de mi parte pensar que otra vez íbamos a producir el evento en su totalidad, sabiendo que el mánager tenía su oficina en el mismo edificio de Live Nation en Beverly Hills. Estaba claro: habían especulado en utilizarme para subir la oferta que tenían, tal como había ocurrido el año anterior con Bruno Mars. De hecho, los dos artistas pertenecían a la agencia William Morris y, después de cerrar el deal y de haberme confirmado como productor, me "sugirieron" asociarme con Live Nation.

En cuanto a la producción del show.

Qué decirles.

Hay muchas cuestiones que el público no tiene por qué saber, pero la potestad absoluta de un show es responsabilidad del artista. Y esta "responsabilidad" se hace extensiva a todas las áreas: desde la mezcla de sonido a la puesta de luces, e incluso, el repertorio que quiera tocar durante el concierto. Si no hubieran tenido ganas de tocar ninguno de sus hits lo podrían haber hecho. ¿Se acuerdan de la anécdota de Prince y el concierto de una hora? ¿O de Kurt Cobain sin tocar "Smells Like Teen Spirit" porque estaba caliente con el público? Bueno, eso mismo.

Por eso las agencias que los representan forjan un esquema de contratación que los deja totalmente cubiertos ante cualquier tipo

de demanda.

Tal vez no sea una biografía como la que están leyendo el lugar ideal para contar todo esto. Pero pido permiso para decir lo mío (si no lo digo en mi libro, en dónde, ¿no?), los productores, y también los mánagers no solemos tener muchas opciones para dar a conocer este lado del negocio.

Seré breve.

La banda viajaba con muy pocos elementos técnicos. Y localmente se le proveía de sonido, luces, pantallas y grupos electrógenos. Ellos traían nada más que las consolas y los racks para efectos e imágenes que alimentaban las pantallas que se generaban con un sistema de cámaras que funcionaba como circuito cerrado. Este sistema, que era local, funcionó a la perfección cuando tocó Juana Molina –la artista soporte–, durante el comienzo del show de Depeche Mode, y también cuando terminaron, que se emitió el video del plan de evacuación del público.

Pero al promediar el concierto, por un problema en la tensión eléctrica de la conexión que alimentaba al sistema, el rack de efectos hizo chispas y dejó de generar imágenes para el público. El staff técnico de Depeche Mode intentó restablecer las imágenes con todos los contenidos que tenían previamente reproducidos. Por su parte, mi equipo de producción sugería desconectar el rack y usar las pantallas en un esquema exclusivamente de circuito cerrado. Pero, como dije antes, siempre es la banda y su crew quienes tienen la responsabilidad del show. A mi modesto entender, subestimaron el tema, y pensaban que iban a poder restablecer las imágenes. Algo que nunca ocurrió. Entonces decidieron apagar el rack y seguir sin las pantallas. También puede haber influido que, como toda la previa del tour había sido en escenarios indoors y con menos público, no entendían lo grave que era no tener pantallas en un estadio con casi cuarenta mil personas.

Por otro lado, y esto es lo que más me calentó en su momento, el que tenía que manejar la relación con la banda era el representante de Live Nation. Porque en la sociedad que habíamos armado para el show, por contrato, la empresa, y en especial su representante –que

además acompañaba a la banda durante el tour– cargaba con esta responsabilidad. Pero cualquier tipo de gestión con él fue como hablarle a una pared.

Cuando vimos la que se venía, porque el público, con toda razón, estaba que volaba, les pedimos que no desarmaran nada cuando terminara el show porque queríamos ver en dónde se había generado el quilombo para dejar constancia. Y cuando quisimos ver todo con la gente de técnica de la producción local, y con el escribano público que iba a rubricar el informe técnico –sí, aunque no lo crean, en este tipo de megaeventos siempre hay un escribano, por las dudas–, la crew de la banda ya había arrancado a desarmar, con el pretexto de que no llegaban a desmontar a tiempo para mandar la carga a San Pablo, que era el próximo show.

A modo personal, y también vía el representante de Live Nation, que los acompañaba en el tour traté de ubicar durante todo el domingo siguiente al mánager de Depeche Mode, Baron Kessler, para hablar sobre lo que había pasado. Recién me atendió el teléfono cuando estaba en San Pablo, y me dijo que iban a emitir un comunicado oficial, pero no me quiso anticipar qué dirían. De nuevo, me la veía venir: se iban a lavar las manos. Se iban a hacer los boludos y nos iban a tirar la pelota a nosotros, a la producción local.

Y así fue.

En el comunicado que publicaron en su cuenta personal de Facebook adjudicaron toda la responsabilidad al equipo de video local, y agregaron que su uso ponía en riesgo al staff de técnicos y a todos los que estaban en el escenario. También explicaban que decidieron seguir adelante con el show porque tanto el sonido como las luces funcionaban, y que el concierto que habían dado fue uno de los mejores del tour mundial (y sí, eso es verdad: cuando los tipos vieron que no había pantallas, trataron de suplir su ausencia con un concierto que fue buenísimo).

Entonces. En caso de querer ir contra la banda, mi única opción pasaba por reclamarles por la mentira que habían publicado en su cuenta oficial en Facebook sobre el equipo de video que no había

funcionado, cuando tenía pruebas de que eso no había sido así.

Obviamente, el comunicado de ellos desató una catarata terrible de puteadas por las redes hacia mí y hacia mi productora en la que la más liviana era "estafador".

Lo expliqué en varios pasajes de este libro: siempre tuve claro que en este juego, los productores (también los mánagers) somos los malos de la película. Desde el arranque, siendo muy chico, asumí que esas eran las reglas. Y una vez más, resignado, me las tuve que bancar.

Sé que la imagen del productor es la del "depredador que explota al músico" –y hasta entiendo un poco que los fans consuman ese discurso–. Pero, aun sabiendo cómo es el juego, en este caso me pareció realmente injusto el nivel de impunidad con la que actuó la banda, que no se quería hacer cargo de nada. Mi calentura pasaba por la gran mentira que había montado.

Vuelvo, y también a esta altura de mi libro les debe haber quedado más o menos claro: soy un obsesivo de las buenas producciones. Y además, en este caso en particular, yo tenía nada más que el 5% del negocio. ¿Qué sentido tenía arriesgarme y no invertir en la mejor producción posible? No había razón. Pero no, no había ni lógica, ni razón, ni sentido común válidos en el garrón que me estaba comiendo.

Y como si todo esto no hubiese sido suficiente, el lunes siguiente me desperté con un nuevo capítulo de esta novela de terror. Desde Defensa del Consumidor habían emitido un tweet que decía: "Si fuiste al recital de Depeche Mode y no pudiste verlo por la falla en las pantallas, podés exigirle a la empresa un reintegro. Si no te dan respuesta, podés reclamar acá", y ponían la dirección del organismo.

No lo podía creer.

Nunca, pero nunca, existió en el mundo un antecedente similar. Mis socios de Live Nation y la agencia de representación no podían dar crédito de lo que estaba pasando. De hecho, ningún espectador se fue del show antes de que terminara.

Y ni que hablar de las organizaciones que se autoproclaman

“representantes del consumidor”, cuando en realidad son equipos de abogados. Varias de ellas nos iniciaron acciones, ignorando que ya habíamos cerrado cientos de acuerdos a través de Defensa del Consumidor. Una verdadera aberración jurídica, típica de la “industria” de los juicios.

Pero en fin, es así, son las reglas de juego.

Y una vez más, aparece un personaje bastante recurrente en este libro: la inflación. Como si fuera poco, al negocio de Depeche Mode se lo cargó la devaluación enorme que hubo entre diciembre de 2017 a marzo de 2018. Pero, más allá de los chicos tecno, con lo que peor no me podía haber ido en todo sentido, lo que más me preocupaba de cara a lo que se venía, era que ya tenía confirmado un tour bastante ambicioso con Roger Waters para fines de ese mismo año. Y la debacle económica de los últimos años del gobierno de Macri ya tocaba la puerta.

***

Así y todo, jamás pensé que nos iba a tocar una devaluación del 100% del dólar oficial entre que pusimos a la venta las entradas de Waters y se hicieron los shows. En esas condiciones, no había forma de sostener nada y la industria del espectáculo estaba en caída libre.

Me parece que ya lo dije antes, pero, por las dudas lo repito: las boleterías son las primeras víctimas cuando hay recesión, son como sismógrafos económicos. La gente va a ver un espectáculo una vez que tiene cubiertas sus necesidades básicas de salud, vivienda, alimentación y educación.

Y la del macrismo fue una recesión tremenda. De una incertidumbre inédita ante el aumento de la desocupación, y el deterioro serio de la clase media. Y esta tendencia no hizo más que acentuarse mucho más a lo largo de 2019.

Así que las ventas previas a la nueva gira, “Us & Them” –un compilado de lo mejor de cuatro discos fundamentales de Pink Floyd, *Animals*, *Wish You Were Here*, *Dark Side of the Moon* y *The Wall*– estaban lejos de las expectativas. Su tour anterior, en 2012, producido por otra empresa durante el período en el que estuve

atado a T4F con la cláusula de *no compit*, tenía el que a hasta ese momento había sido el récord en la Argentina de nueve estadios de River totalmente llenos. Y sí, obvio, presentaba *The Wall*.

Con ese antecedente en la cabeza, habíamos comprado más shows, pero en la medida en que la crisis económica hacía estragos, el panorama no era tan alentador con respecto al público. Los shows se compraban en dólares y la moneda local se devaluaba un poco todos los días, un delirio. Además, justo se dio la coincidencia de que se trataba de una puesta muy costosa: una pantalla enorme que ocupaba casi la totalidad del ancho del estadio, luces, sonido. Desde lo técnico, pocas veces visto.

Por otro lado, Waters había radicalizado su discurso político en contra de la violencia ejercida por el gobierno de derecha del Primer Ministro de Israel, Benjamin Netanyahu, contra el Estado palestino. Y esta toma de posición, tan radicalizada, espantaba a los sponsors. Así que, desde lo comercial, también la tenía difícil. Y en sincro con esto, sugirió que en la Argentina el soporte de los shows fuera Puel Kona, una banda mapuche de la provincia de Neuquén que combina rock, cumbia, hip hop y ska con elementos tradicionales, y que utiliza su música como una herramienta de comunicación, lucha y resistencia frente a las políticas de exterminio sostenidas a lo largo de la historia y hasta la actualidad.

El tour también tenía fechas programadas en Lima y en Montevideo, y como a Uruguay no había ido nunca, las ventas anticipadas funcionaron muy bien. Así y todo, la radicalización de su postura seguía conspirando para conseguir sponsors (porque, me parece que no hace falta que aclare que las marcas suelen actuar de manera conservadora a la hora de decidir a quién apoyan y a quién no, ¿no?).

Pero, el tema en Lima se fue un poco al carajo cuando en una entrevista Waters afirmó que era justo que Alberto Fujimori, ex presidente de Perú, estuviera preso por delitos de lesa humanidad.

A la hora de salir del país, se la cobraron. Porque, para pasar la frontera, un artista debe presentar un comprobante de pago impositivo para que el Ministerio de Hacienda emita un documento

a Migraciones que le permita seguir viaje. Pequeño detalle: el delegado de Hacienda era un tipo bien de derecha que comulgaba con Fujimori. Así que se vengó de Waters y le demoró la firma del papelito lo más que pudo, sabiendo que tenía que salir para Colombia como próxima parada del tour y que de ninguna manera se podía postergar el viaje. Mi socio local, Alejandro González, estuvo a las corridas hasta último momento. Recién cinco minutos antes de que la cosa fuera de verdad crítica y sin retorno, accedieron a cerrar el trámite. Una locura. No estuvo para nada bueno. Fueron momentos complicados y de mucho estrés, que aflojaron cuando Waters, sus músicos, los técnicos y los equipos de su megaproducción se subieron a un avión y dejaron Lima.

***

Decidí quedarme en el molde.

Una vez más, y viendo la que se venía, con la crisis de fines de 2018 decidí desensillar hasta que amaine. Mejor esperar a que hubiera un nuevo gobierno que, ojalá, generara una reactivación económica. Más que nada, para la clase media. Por eso, en 2019 me enfoqué en mi empresa española.

En mayo produje junto con mis socios de Sold Out algunos shows con Ennio Morricone, el gran compositor de música de películas icónicas como *El bueno, el malo y el feo*, *La misión* y *Cinema Paradiso* (mi favorita), por nombrar algunas.

El show era solemne pero muy impactante. Una orquesta de doscientos músicos en el escenario –que además viajaban con él–, más el coro local que se sumaba en cada ciudad en la que se presentaba. A sus casi noventa años, Morricone hizo cuatro conciertos en una semana como si tuviera veinte. Verlo era estar cara a cara con un tipo que era pura pasión, que le ponía todo, y más, a su música. Teniendo en cuenta su edad, trabajar con los Stones era como producir shows con adolescentes.

En paralelo, gestioné con Michael Cohl –el productor con el que había hecho los tres primeros tours de los Stones– una exhibición de Pink Floyd que se llamaba *Their Mortal Remains*, y que se había

estrenado en mayo de 2017 en Londres, en el Victoria & Albert Museum. La presentamos en un predio de Madrid, el Ifema 5.1.

***

En el medio de tanto trajín, con viajes a España y a Estados Unidos en busca de nuevas opciones para mi empresa, falleció mi vieja. Fun un golpe fuerte, pero que sentí de manera distinta a la muerte de mi viejo, ella ya venía con una salud muy deteriorada y sus últimos meses fueron de una mala calidad de vida. Fue en octubre de 2019, casi como si supiera que lo que se acercaba en unos meses no tendría forma de superarlo.

***

Porque, tiempo después, llegaban noticias desde China, desde una ciudad llamada Wuhan. En ese momento no llegué a ver la dimensión del asunto, de que lo que se nos venía encima era un mundo distinto.

Pero eso…

Sí, eso es otra historia.

1- El festival se completaba con Hercules & LoveAffair, Parquet Courts, Brazilian Girl, Cigarettes after Sex, Él Mató a un Policía Motorizado, Stone Giants, Acid Arab, Perras on the Beach, Silvestre y la Naranja, Las Ligas Menores, 107 Faunos, Los Reyes del falsete y Eric Mandarina.

POSDATA

(O EL LARGO VIAJE DE ZAPPA A DIVINE BROWN)

La aparición del virus no me tomó para nada por sorpresa.

Lo que no me imaginaba para nada es que iba a tener las características que tuvo. Creo que nadie, pero nadie, en el mundo tenía dimensión de la que se nos venía.

En mi caso digo que no me tomó por sorpresa porque hacía tiempo que venía militando y trabajando en organizaciones ambientalistas. Así que de alguna manera me fui volviendo cada vez más consciente del quilombo en el que nos estábamos metiendo, y de las consecuencias del poco –o nulo– cuidado del medioambiente. No lo digo para nada desde un discurso políticamente correcto, y creo que, a esta altura del libro debe haber quedado más o menos claro que no es mi forma de hacer las cosas. Pero este tema me tiene realmente preocupado.

De hecho, a fines de 2018 quisimos producir un festival Sudamericano con Greenpeace para crear conciencia sobre el desastre de lo que estaba pasando en Brasil con los incendios forestales –intencionales, claro– en la zona del Amazonas. También, hace algunos años, con Andrea participamos de marchas contra los desmontes en el norte argentino, puntualmente en la provincia de Salta. Así que, como decía, medio que nos la veíamos venir que una crisis como la del COVID no quedara acotada nada más que en una región, sí o sí se iba a propagar por todo el planeta.

Los incendios de Brasil se reprodujeron, por ejemplo, en Australia, en una clara puesta en evidencia de que el calentamiento global nos iba a perjudicar a todos por igual. Pero, seamos sinceros: a quienes más golpea este tipo de crisis es a los que viven en condiciones más precarias. En esos sectores, la crisis es inhumana. También inmoral.

La necesidad de obtener las vacunas forzó a que la ciencia acelerara sus tiempos. Y como es lógico, es difícil lograr en meses lo que habitualmente lleva años de investigación. No voy a decir nada nuevo, pero hay que insistir: la política –la política mal entendida, claro– y sus grietas, cada vez más presentes, llevaron a especulaciones realmente infames. Los rumores, la negación

sistemática de la ciencia por parte de los sectores más reaccionarios de ambas partes de la grieta, cada uno con medios de comunicación que les son afines, siguen siendo factores conspirativos.

La información ya no importa.

Lo que importa es la desinformación endémica. Siempre propensa a creer en errores que crispan los ánimos. Aparecen cada vez más jugadores dispuestos a radicalizar discursos de odio que pone contra las redes al sistema democrático. Y la Argentina no está exenta de toda esta movida, claro, donde la profundización de estas polaridades crea un clima irrespirable para los que queremos vivir en una sociedad pluralista, dentro de un marco de cierta sensatez. Estos discursos extremistas generan una constante sensación de desestabilización social, y en la Argentina, con el desastre económico y social que hay, tiene tierra fértil.

La falta de información sobre el comportamiento del virus.

La incapacidad de utilizar las ventajas que nos daba ver todo lo que sucedía antes en el hemisferio Norte para tomar las medidas correspondientes con anticipación.

La incapacidad, a la vez, de entender que las condiciones socioeconómicas por estas latitudes eran sustancialmente diferentes.

La tremenda crisis previa que atravesaba la Argentina, que estaba en “emergencia económica” primero; luego en “emergencia alimentaria”.

Fueron todas cosas que provocaron que el virus hiciera estragos en el tejido del aparato productivo. Aun con el paliativo de que pudimos volver a exportar alimentos, y con variables por las que muchos de estos commodities tuvieron cotización internacional récord que permitió algún grado contención. Contención, digo, para evitar estallidos. Pero a falta de una política económica sensata, y de un plan económico que saliera de ese molde que no hacía más que repetir fórmulas y jugadores que eran responsables de la caída libre en materia económica y cultural de nuestro país, la recesión continuó con una inflación galopante, que también es otro modelo de ajuste.

Sí, lo sé, no digo nada nuevo, pero hay que decirlo mil veces.

***

Soy cada vez más consciente del enorme desafío al que me retan mis competidores. A esta altura de las cosas, son corporaciones que funcionan en el primer mundo con economías mucho más poderosas, y con un "cash" contante y sonante que me es difícil enfrentar como productor independiente. Hace años que me planteo hasta dónde podré sobrevivir en este nuevo ecosistema empresarial.

Por eso, el break provocado por la pandemia fue un buen tiempo para reflexionar qué opciones y nuevos emprendimientos me convenía encarar a futuro dentro de mi actividad, incluso, en qué países podría desarrollarla.

Creo que como muchos, de manera algo ingenua, pensaba que el virus iba a desnudar lo mal que estaba funcionando el orden mundial, y que tomar conciencia de "ese" estado de las cosas, nos iba a posibilitar cambios globales. Nuevos rumbos que, si bien no iban a terminar con el sistema, sí harían factibles algunas modificaciones significativas para una mejora integral.

Mal, me equivoqué.

Porque como habrán advertido, no solo el cambio no ocurrió, sino que fue para peor y se profundizó el deterioro del medioambiente (y para eso sí que no hay vacuna ni barbijo que banquen).

***

Si este capítulo tiene un fuerte cruce con la política es, porque como habrán leído si llegaron hasta acá, mucho de mi vida profesional lo tiene. En defensa de ciertos valores que creo irreductibles, de los Derechos Humanos y del medio ambiente; o detrás de cambios culturales que apunten a más libertades individuales que nos permitan vivir en la diversidad y aceptando los cambios que nos propone un mundo dinámico. Siempre me moví por ese barrio. La lucha contra lo más conservador y reaccionario de la sociedad fue una constante en mi vida.

Por eso la revolución cultural del rock nacional.

Por eso Mercedes Sosa.

Por eso la Rock & Pop y mi forma de manejar lo artístico del aire en mis radios.

Por eso Amnesty, el punk, los darkies, el metal, el grunge y el pop electrónico.

Por eso los Stones y su simpatía por el diablo.

Por eso U2 y Roger Waters.

Por eso todos mis errores y cada uno de mis aciertos.

Y si bien, entre todo lo que produje en más de cincuenta años reivindico lo ligero y lo efímero, soy plenamente consciente de que, cuando pude unir arte, ideales y negocios, las cosas tuvieron un plus. Tuvieron algo más.

***

Volviendo un poco a lo personal y profesional, la experiencia del confinamiento –salvo por lo que extrañé mi escasa vida social– durante los primeros meses me resultó, aunque sea una idea poco feliz para usar en medio de una pandemia, "saludable". No viajar y bajar un par de cambios eran condiciones ideales para tener más y mejor tiempo para dedicarle a la escritura de este libro, por ejemplo.

Entonces, me permití mirar cuestiones del pasado con otra perspectiva. Y pese a que muchísimas de las cosas que hice no las volvería a hacer pero ni en pedo, pude leerlas como procesos de otras épocas, como acciones que llevé adelante cuando el mundo era otro muy distinto. Uno es uno y sus circunstancias, ¿no?, dicen, o algo parecido.

Tener algo más de tiempo, pensar y reflexionar. Como decía antes, ese análisis me puso ante un nuevo desafío: tenía que reinventarme, una vez más, salir al cruce para permanecer en la industria cultural y de entretenimiento. Ahí surgió la idea de meterme con más énfasis en las exposiciones y exhibiciones, que como se acordarán, ya había llevado adelante con Bowie o Floyd en España. Pero quería algo distinto. Así que en cuanto pude me tomé un avión y fui a ver de qué se trataba eso de las exposiciones

“inmersivas”.

Entonces, llegó el enorme éxito de Van Gogh en la Rural mientras escribo estas páginas de cierre. Y mis expectativas, enormes, por otras muestras y movidas que están siendo y que vendrán.

***

En ese mirar para atrás que decía antes, en esa retrospectiva profunda a la que me sometió –y me somete– este libro mientras leo y releo lo que escribo, llego a otra conclusión. O, más bien, a una confirmación. En esta profesión hermosa que elegí, siempre existe un toque personal que un mánager o un productor desarrolla a partir de la experiencia y de una capacidad propia para agudizar el olfato. Me refiero a la posibilidad de hacer mucho y obtener beneficios en donde otros, tal vez, ven poco, o nada.

Desarrollo la idea, y tengo un ejemplo muy cercano que me viene más que bien. ¿Se acuerdan de mi tío Herb? Herb Cohen, sí, el que vivía en Los Ángeles, que era mánager de Frank Zappa y con el que arranqué este libro. Bueno, ese mismo. El hermano de Herb, Marty –de quien también creo que les conté algo antes–, también vivía en Los Ángeles y era un abogado súper reconocido en la industria del espectáculo que pisaba fuerte en todo lo que era publishing y gestión de derechos.

Un día, la señora que trabajaba limpiando su mansión –Marty era recontramillonario–, le contó algo angustiada que una vecina de ella, que vivía por la zona del Forum (un barrio humilde), había sido detenida la noche anterior por practicarle sexo oral a un hombre dentro de su auto en pleno West Hollywood, a media cuadra de Sunset Boulevard. La mujer usaba el seudónimo de Divine Brown –muchos ya se acordarán de lo que hablo–, y no tenía ni idea de que el tipo con el que había estado dentro de un tremendo BMW era nada más y nada menos que Hugh Grant, que estaba en la gloria del éxito después de *Cuatro bodas y un funeral*. Se avivó cuando salió de la comisaría y vio la cantidad de prensa que la esperaba.

No hizo declaraciones. Se fue corriendo a su casa, y apenas llegó le contó todo a su vecina. Sin pensarlo ni un segundo, Marty le mandó a decir por su empleada que no hiciera ninguna entrevista, que fuera a verlo urgente esa misma tarde a su oficina. Se encontraron, hablaron, y mi tío le dijo: "Ok, desde ahora, a cualquiera que te llame, sea periodista o productor, le decís que yo soy tu responsable legal y representante. Yo te manejo todo". Acordaron los porcentajes para cada uno, se dieron la mano, y listo.

Fortunas.

Les sacaron un montón de guita a los tabloides de Inglaterra y a la televisión norteamericana. Hasta consiguieron un arreglo increíble con una radio, porque Divine dijo que, mientras estaba con Hugh en el auto, escuchaban esa misma FM y les grabó un spot.

Sabiendo que la cosa era fugaz, Marty armó otro escándalo para que Divine volviera a prisión por unas horas. Arreglaron que, en una entrevista, en lugar de mostrarse arrepentida por lo que había pasado, iba a decir que ahora todos sus clientes le pedían que les hiciera lo mismo que a Grant, pero debían saber que, como era conocida, sus "servicios" eran más caros. Listo, a los dos minutos estaba adentro de nuevo. En esa época, en el 95, hablar bien de la prostitución en medios públicos era un delito. Ese fue otro golpe de marketing que le permitió firmar un contrato para un par de películas porno con las que siguió facturando.

Sí, sí, lo sé, es un hecho vulgar y grotesco, bastante alejado del arte, y políticamente poco correcto para los tiempos que corren. Lo tengo claro.

Pero es al mismo tiempo un ejemplo más que contundente de lo que decía antes: saber manejar las circunstancias para sacarles el mayor provecho. ¿Moraleja? Más allá de las redes, de la tecnología y los algoritmos, siempre va estar presente el talento y olfato personal para marcar las diferencias.

***

Cambiar mi chip mental de analógico a digital. Eso.

Sí, en este nuevo mundo que aparecía sobre el terreno mientras

se retiraba muy de a poco la marea de la pandemia, supe que tenía que estar atento a lo que se venía. Y no solo a los nuevos hábitos de consumo de "lo cultural" –plataformas, redes, etc.–, sino también a las nuevas tendencias y estilos que se imponen en un mercado que está patas para arriba, y en el que regiones y artistas que hasta no hace mucho eran "periféricos", hoy son "centrales" e imponen sus reglas de juego. Nombres que marcan el paso frente a un público que cae a sus pies, y que se mide de a millones en un planeta hiperconectado. Algo que nunca llegamos a imaginar, jamás.

Por eso, viendo como vimos todos la explosión que tuvieron las plataformas de streaming en tan poco tiempo, me enfoqué en explorar a fondo las opciones del mundo audiovisual. También tomé conciencia de lo importante que es ser "dueño" de los propios contenidos para poder trabajar en otros países, en donde la recuperación puede ser más dinámica que en nuestra región. En sincro con esto último, decidí incursionar en el management de artistas latinos que tuvieran una potencial proyección en el resto del mundo.

Claro que para poder llevar todo esto adelante, tuve que armar nuevos equipos de trabajo con gente más joven que vive como propios los cambios actuales de la la industria. Así que al staff histórico, formado por Achu Tapia, Seba Pietranera y Flor Borensztein, se incorporaron Clari Azpelicueta, Luli Bugamen, Luli Michelli, Lola Pietranera (mi sobrina) y, para el manejo de la nueva división de management, se sumó Mariana Markowiecki. Sangre nueva, con mucha polenta para una nueva etapa con grandes desafíos. Y que además me nutre con sus conocimientos en tendencias musicales actuales. Entonces sí, siento que crezco, o mejor, que crecemos juntos. Porque, otra de las cosas que entendí a lo largo de todo este viaje es que ser líder de equipos de trabajo es también saber rodearse de personas a las que uno puede aportarles todo lo aprendido en tantos años de ruta.

Quiero decir: yo aprendo de ellos, y ellos de mí. Me parece que es una linda ecuación.

Sé que de acuerdo a mis raíces rockeras esta mirada puede

resultar algo contradictoria. Pero me es absolutamente imprescindible tener una apertura hacia esas nuevas tendencias. Y eso no quiere decir que mis gustos personales hayan variado. Para nada.

Es más, mientras iba escribiendo los capítulos de este libro, en algún momento me pareció que era buena idea trabajar, en paralelo, una suerte de "diario" del virus. Un texto que me ayudara a entender un poco qué era lo que estaba pasando. Porque en ese diálogo entre lo que veía por la ventana, y mis recuerdos, se me abría toda una perspectiva nostálgica de un mundo que no era el que alguna vez había sido, y que, más que seguro, no volvería a serlo.

Insisto. Llego a estas páginas finales con la claridad de tener que reinventarme si quiero seguir en esta industria. Consciente de que toda nueva época trae nuevas oportunidades, y con ellas el desafío y el nervio vivo por descubrirlas.

Y estoy motivado, sí. Muy.

Como lo estuve siempre, con la misma adrenalina. Como en ese primer viaje a Los Ángeles en el 72, pero con algunas horas más de vuelo.

***

Y pienso. Tal vez la frase final para esta biografía, la que sintetiza y resume el sentimiento que me invade en este momento, puede estar en el título de un disco de los 70 de Jethro Tull: *Too Old to Rock'n Roll, too Young to Die*. Pero también puede ser otro, de los Stones, y que habla por mí: *It's only Rock &Roll, but I Like It*. O puede estar más cerca y pesar más un *Let It Be*…

Y lo pienso un poco más.

Sí, listo.

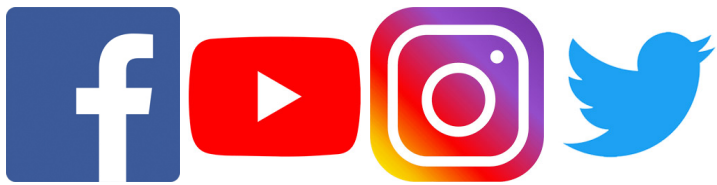
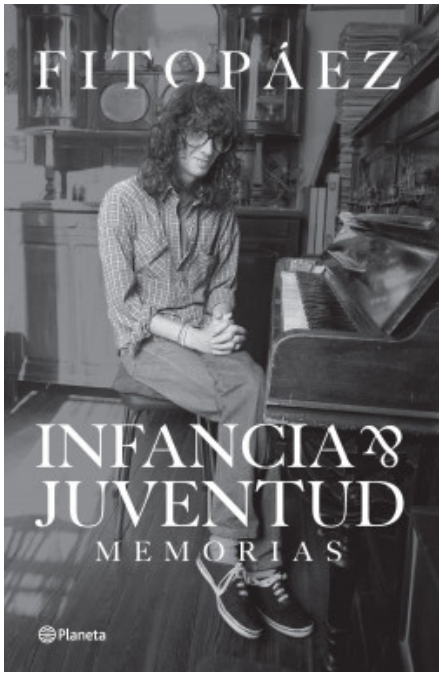
Me despido con los Beatles: vamos con *Let it be*.

Buenos Aires,
septiembre de 2022.

Frank Zappa y Herb Cohen

Grupo Planeta

¡Seguinos!



¿Te gustó este libro? Te recomendamos...